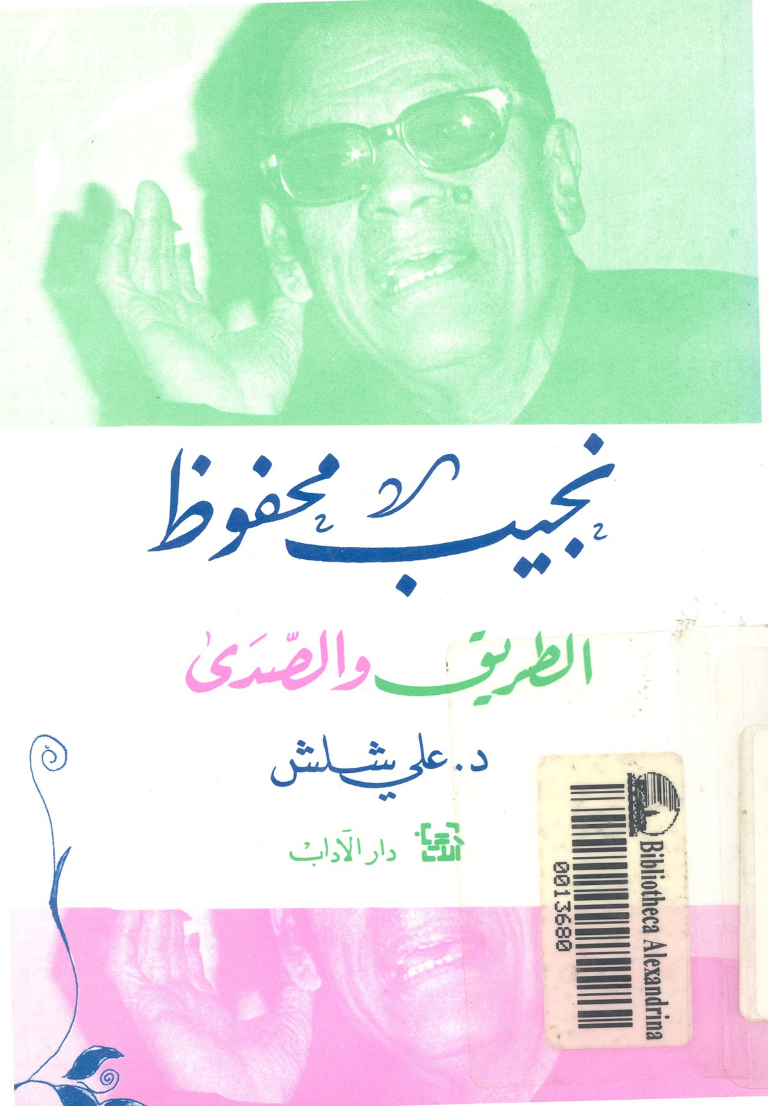


نجيب محفوظ

الطريق والصدى

د. علي شلش

دار الآداب

نجيب محفوظ

الطريق والصدى

د. علي شلش

نجيب محفوظ
الطريق والصدى

دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
١٩٩٠

في البدء

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة. ونظراً لطول هذه الرحلة، وتنوع مسالكها، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطات أو مراحل. ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشق الجميع، لا لأنها الأولى وحسب، وإنما لأنها - أيضاً - كانت بحثاً عن طريق محدد، بمقدار ما كانت سعياً وراء هُوِيَّة في الأدب. فلما انتهت هذه المرحلة بأخرى تمثل الطريق ذاتها، وهي طريق الرواية، اشتبكت المرحلة الجديدة بالمشقة منذ البداية، ولكنها كانت مشقة من نوع آخر، تمثلت في تحول أساسي من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية، دون أن تنقطع عن تنوع المسالك الذي ميز مرحلة البحث عن طريق. ففي مرحلة الطريق، طريق الرواية، التي امتدت بعد ذلك، لم ينقطع نجيب محفوظ عن كتابة القصة القصيرة، ولا عن كتابة المقالة.

ومن الملاحظ في الدراسات الكثيرة التي دارت حول محفوظ وأدبه أن الدارسين لم يعتنوا بهاتين المرحلتين الأوليين الباكرتين بمقدار ما اعتنوا بمراحل محفوظ التالية. ومع ذلك كانت الدراسة الضخمة التي أصدرها الدكتور عبد المحسن طه بدر عام ١٩٧٨ بعنوان «الرؤية والأداة» الوحيدة في بابها. وبالرغم من الجهد الكبير الذي بذله الباحث في هذه الدراسة، غير المسبوقة، فهي تعد فاتحة لا خاتمة. ومع أنها توقفت في جزئها الأول -

الوحيد حتى اليوم ـ عند المرحلتين الأوليين المذكورتين فلم تلمس موضوعاً على جانب كبير من الأهمية في فهم المرحلتين، وهو موضوع الصدى النقدي، ربما لأن محفوظاً نفسه أشاع ـ عن غير قصد أو عمد ـ فكرة أنه لم يلق أي صدى نقدي في أولى مرحلتيه هاتين. وقد ترتب على هذه الفكرة غير الصحيحة إسقاط الصدى النقدي لأعماله قبل عام ١٩٥٢، أو قبل ثورة ٢٣ يوليو من ذلك العام على وجه التحديد. وهذا ما دفعني إلى إعادة النظر في إنتاجه وصداه النقدي قبل ذلك التاريخ.

كان عليّ إذن أن أعيد بحث الموضوع الذي شغل دراسة الدكتور بدر من حيث الرؤية والأداة. وكان علي أيضاً أن أبحث موضوع الصدى النقدي انطلاقاً من فرض بسيط هو أن الكاتب لا ينتج ـ عادة ـ داخل فراغ اجتماعي أو ثقافي. وبالرغم من تقديري الكبير لجهد الدكتور بدر فقد خرجت من إعادة البحث في موضوعه ببعض النتائج والملاحظات والتصويبات التي أرجو أن تكمل عمله لا أن تنقضه.

ومع أن محفوظاً كتب ثلاثيته المعروفة قبل ١٩٥٢ ـ كما صرح أكثر من مرة ـ فلم يبدأ في نشرها إلا عام ١٩٥٧. ومع أن هذه الثلاثية تدخل في المرحلة التي سميناها «الطريق»، وتمثل ذروتها، فقد آثرت أن أتوقف عند ما ظهر بالفعل من أعماله قبل ١٩٥٢، فضلاً عن أن الصدى الذي أحدثته الثلاثية كان من الضخامة بحيث يستحق دراسة مستقلة. ومع ذلك فلا يمكن عزل هذا الصدى الأخير عن الصدى النقدي السابق عليه، ولا كان من الممكن أن تحقق الثلاثية صداها المعروف فور ظهورها دون أن يكون لهذا الصدى أساس سابق، إن لم نقل: أساس متين.

على هذا الأساس أقمت دراستي، وقسمتها إلى ثلاثة فصول: فصل لدراسة ما سميته مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، وآخر لدراسة ما سميته مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، وثالث لدراسة

الصدى النقدي للمرحلتين المتداخلتين في الوقت ذاته. كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين، وما رافقهما من صدى نقدي، داخل الإطار الاجتماعي والثقافي للفترة الزمنية موضوع البحث.

ولا أعتقد أن ما فعلته هنا نهاية، أو خاتمة، وإنما هو - فيما أرجو - بداية، وترميم لبعض جوانب البحث في العالم المحفوظى الشابّ إذا صح هذا التعبير، وكشف لغطاء الصدى النقدي لهذا العالم الجديد بالدرس والبحث. وقد ألحقت بهذه المحاولة أهم النصوص النقدية التي تمكنت من حصرها وجمعها، والتي تبلغ ١٦ مقالة ظهرت في المجلات القاهرية والبيروتية خلال تلك الفترة، حتى أضع أمام الباحثين مادة - لا غنى عنها - في دراسة العالم المحفوظى الشابّ.

الفصل الأول

البحث عن الطريق

لم يبدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية العلنية بالرواية، ولكنه بدأها بالمقال والقصة القصيرة. وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠. ومنذ ذلك التاريخ حتى ظهور أول رواية له عام ١٩٣٩، وهي رواية **عبث الأقدار**، لم ينشر خلال تلك السنوات التسع سوى مقالات وقصص قصيرة. ومع ذلك يتضح من قصصه القصيرة في تلك الفترة أنها رشحته لكتابة الرواية. فقد كان معظم هذه القصص ـ كما اعترف هو نفسه بعد ذلك ـ روايات مضغوطة، فضلاً عن كثرة الشخصيات، وتعدّد الأحداث. وقد اعترف أيضاً أن هذه القصص القصيرة كانت حيلة قصد بها أن ينشر أعماله، لأنه بدأ بكتابة عدد من الروايات، ودار بها على الناشرين، فلم يرحّب بها أحد. وعند ذاك فكّر في «فكّها إلى قصص قصيرة، ونشرها في المجلات كلما فتح له باب النشر[1]. وهذا ما حدث.

ولكن، ماذا فعل بالمقالات؟

---

(١) جمال الغيطاني: **نجيب محفوظ يتذكر**. دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٨، فقد جاء على لسان محفوظ: «لم أكتب القصة القصيرة بهدف كتابة القصة القصيرة. أنا كتبت روايات، ودرت بها على الناشرين الذين رفضوا نشرها. ولأنني كنت أريد أن أنشر فقد كتبت القصة القصيرة. نعم. هذا هو الدافع إلى كتابة القصة القصيرة... أخذت موضوعات بعض القصص من روايات. بعض الناس قالوا إن قصصي القصيرة تحولت إلى روايات، لكن العكس هو الصحيح».

استمر في كتابتها ونشرها، على أي حال، حتى ظهور روايته الأولى. ومع أنه كان يعدّ نفسه، فيما يبدو، للاستمرار - بعد تخرجه من قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ - في تعاطي الفلسفة والكتابة عن همومها، فيبدو أيضاً أنه وقع فريسة لصراع نفسي بين الفلسفة والأدب. وقبيل نشر روايته الأولى تلك انتهى الصراع بغير رجعة، وانتصر الأدب على الفلسفة، وتوقف البحث عن الطريق[٢]. ووجد نجيب محفوظ طريقه في الرواية، وإن كان الحنين إلى كتابة المقال والقصة القصيرة لم يتوقف حتى الآن. فمن حين إلى آخر كان - وما زال - ينشر مقالة هنا وقصة قصيرة هناك. ومع إنه جمع معظم قصصه القصيرة المنشورة في الصحف والمجلات، وأعاد نشرها في كتب، فلم يحاول أن يفعل ذلك مع مقالاته. وكان إذا سئل عن سر حبسه تلك المقالات العديدة داخل مجموعات الصحف والمجلات أجاب - كما حدث أخيراً - بقوله: «كانت لهذه المقالات قيمة في ذاك الوقت. أما الآن، ولدينا مفكرون وفلاسفة فليس لها أي قيمة»[٣].

لقد أحصى الدكتور عبد المحسن بدر هذه المقالات، وأعد لها قائمة وضعها في ذيل كتابه «**نجيب محفوظ: الرؤية والأداة**». ويتبين من هذا الإحصاء أنها تبلغ ٤٦ مقالة في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦[٤]. ومع ذلك

---

(٢) صرح بقوله: «لقد انتهت مرحلة كتابتي للمقالة الفلسفية بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب، بعد تخرجي من الجامعة» المصدر نفسه، ص ٣٩. ولكن من الملاحظ أنه نشر بعد عام تخرجه - ١٩٣٤ - نحو ١١ مقالة في موضوعات فلسفية (راجع قائمة المقالات) ومعنى هذا أن الصراع استمر حتى تاريخ نشر آخر مقالة فلسفية في مارس ١٩٣٦ على الأقل.

(٣) مجلة المصور، عدد خاص عن نجيب محفوظ وجائزة نوبل. ٢١ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٩.

(٤) عبد المحسن طه بدر (دكتور): **نجيب محفوظ - الرؤية والأداة**. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ص ٤٨٩ - ٤٩٣. وقد لاحظ أن مقال «المجتمع والرقيّ البشري» نشر مرتين، ولكن لم يسقط إحداهما من حساب العدد الكلي للمقالات.

تبين لي أن الدكتور بدر فاته مقال لم يأخذه في حسابه، وهو بعنوان «البيت الكسير الفؤاد» منشور بمجلة المعرفة القاهرية في مايو ١٩٣٣[٥]. ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرنارد شو، عرضها نجيب محفوظ في مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق كثير. وبذلك يصبح عدد مقالاته المنشورة في تلك الفترة ٤٧ مقالة، قد تزيد في المستقبل مع زيادة البحث والتنقيب. ولكن هذه المقالات السبع والأربعين ليست كلها في الفلسفة، فعدد المقالات التي تدور حول موضوعات فلسفية لا يزيد على ١٩ مقالة، أي أقل من النصف، في حين أن باقي المقالات يتوزع على الاجتماع وعلم النفس والأدب والفن بالنسب التالية على التوالي: ٦ ـ ٥ ـ ١٣ ـ ٣، مع ملاحظة أن نجيب محفوظ توقف عن كتابة المقالات الفلسفية بعد مارس ١٩٣٦ على الأكثر، وهو تاريخ ظهور الجزء الثاني من مقاله عن «فكرة الله في الفلسفة»، الذي نشره بمجلة «المجلة الجديدة»، حيث نشر أولى مقالاته في أكتوبر ١٩٣٠، فكأن «المجلة الجديدة» شهدت بدايته ونهايته مع الفلسفة.

هل وجد نجيب محفوظ الطريق، طريق الرواية، في ذلك العام، ١٩٣٦؟

لا يهمنا كثيراً ما يمكن أن يجيب به نجيب محفوظ شخصياً عن مثل هذا السؤال. وهو قد صرح من قبل بأن مرحلة كتابة المقالة الفلسفية انتهت بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب عقب تخرجه، عام ١٩٣٤[٦]. ولكننا لن نأخذ بهذا التصريح، لأنه من قبيل النوايا. والنية وحدها لا تكفي في الحكم، فالمهم هو ما يظهر للناس. وروايته الأولى لم تظهر قبل سبتمبر ١٩٣٩، أي قبل أن تصدر في العدد الخاص الذي خصصته لها مجلة المجلة الجديدة، فكأنه وجد الطريق في ذلك العام، لا بنشر الرواية

(٥) مجلة المعرفة: مايو ١٩٣٣، ص ص ٨٦ ـ ٩١.

(٦) راجع هامش رقم ٢.

وحده، وإنما بما لاقاه من تشجيع بعد نشرها. وإذا عدنا إلى قائمة مقالاته المذكورة لوجدنا برهاناً آخر على أنه بدأ يخطو على طريق الرواية بثبات وإصرار. فهو لم ينشر أي مقالة على الإطلاق من أغسطس ١٩٣٦ إلى نوفمبر ١٩٤٣، في الوقت الذي لم يكف فيه عن نشر القصص القصيرة، فضلاً عن فوزه بجائزتين على روايتيه التاليتين: **رادوبيس** عام ١٩٤٠، **كفاح طيبة** عام ١٩٤٢. وفي الفترة من نوفمبر ١٩٤٣ حتى آخر ١٩٤٥ لم ينشر سوى سبع مقالات فقط، ولكنه نشر قصصاً قصيرة، فضلاً عن نشر رواياته: **رادوبيس**، **كفاح طيبة**، **القاهرة الجديدة**. وبهذه الرواية الأخيرة استهل مرحلته الاجتماعية بعد مرحلته التاريخية في الروايات الثلاث الأخرى، ومضى ثابت الخطو، قوى العزم، على طريقه الحقيقية.

ولكن، ماذا كانت كتاباته في مرحلة البحث عن هذه الطريق؟

١ ـ لقد ذكر هو نفسه أنه كتب في تلك المرحلة رواية بعنوان **أحلام القرية** دون أن يكون على صلة بأي قرية، ظناً منه أن الرواية بنت الخيال، لا بنت الواقع والخيال معاً. ولكنه لم يستطع نشرها فيما يبدو، فطواها بين أوراقه كما يطوي الأديب أشياء كثيرة، أو يمزقها، في مطلع حياته[٧] ولعله كتب غيرها أيضاً، ثم لم يجد ناشراً، فاكتفى ـ كما قال ـ باستخراج قصص قصيرة منها. ولكنه لم يشرع في نشر قصصه القصيرة إلا في عام ١٩٣٢، في حين شرع في نشر مقالاته قبل عامين من ذلك التاريخ.

ماذا جاء في هذه المقالات؟

من الملاحظ بوجه عام أن المقالات تأتي من حيث الكم بعد القصص القصيرة. فعددها ـ كما أشرنا ـ ٤٧ مقالة في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦، في حين بلغ عدد القصص القصيرة في الفترة ذاتها ـ كما أحصاها الدكتور بدر ـ ٧٤ قصة. ومع ذلك تكشف هذه المقالات الموزعة على اهتمامات

---

(٧) **المصور**، مصدر سابق، ص ١٩.

كاتبها في تلك الفترة عن تنوع هذه الاهتمامات ودورانها حول الإنسانيات، ولا سيما الفلسفة والاجتماع وعلم النفس، فضلاً عن الأدب والفن. ومن الواضح أن هذا المدار متصل أوثق الاتصال بدراسة صاحبها في الجامعة، وتخصصه في العلوم الإنسانية الثلاثة السابقة التي لم تكن قد استقلت بعد في جامعاتنا أثناء سني دراسته (١٩٣٠ ـ ١٩٣٤). ومن الواضح أيضاً أن الأدب والفن (١٦ مقالاً) نافسا الفلسفة (١٩ مقالاً)، مما يشير إلى ذلك الصراع ـ الذي لاحظه محفوظ في نفسه ـ بين الأدب والفلسفة، قبل أن ترجح كفة الأدب نهائياً في الأربعينات.

وقد لاحظ الدكتور بدر في دراسته لهذه المقالات السبع والأربعين أن محفوظاً طرح في أولاها ـ بعنوان «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» ـ أربعة محاور رئيسية في فكره، وأن هذه المحاور الأربعة لم تغب عن كتاباته بعد ذلك. وأجمل الباحث المحاور الأربعة كما يلي:

١ ـ حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير، والتطور شر لا بد منه.

٢ ـ الإنسان بطبيعته مؤمن.

٣ ـ التوسط بالإشتراكية بين الرأسمالية والشيوعية.

٤ ـ مستقبل الإنسان مظلم[٨].

لاحظ الباحث أيضاً أن هذه المقالة الأولى بالذات لا تشي بما تشي به ـ عادة ـ كتابات الشباب من ميل إلى الثورة والخروج على العرف والتقاليد والقيم والغرور والادعاء والطموح.

وإذا صحت هذه الملاحظة الأخيرة فالملاحظة الأولى حول المحاور الأربعة لا تصح على إطلاقها. فإذا كان محفوظ ينطلق في مقاله الأول ذاك

---

(٨) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ص ٤١ ـ ٤٤.

من أن التطور سنة من سنن الحياة فلم يشر من قريب أو بعيد إلى أن التطور شر لا بد منه، وإنما أشار في أكثر من موضوع إلى أنه قانون يسري على المعتقدات كما يسري على الحياة والمدنيات. يقول محفوظ:

«ليس ثمة شك في أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير الأمور في مجراها الطبيعي خير من ذلك الاضطراب المروع. ولكننا مع ذلك لا نبتئس بقرب زوال المعتقدات البالية، ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها لتحتفظ بما لها من القدسية والمهابة، ولتضمن لنا حياة هادئة وديعة، ذلك لأننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران. كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلي، ومقياس صادق للتطور الذي يطرأ عليه بين حين وآخر. فالعقل يهدم المعتنقات القديمة لأنه أصبح لا يسيغها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح نقده لهذه المعتنقات فيها ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر»[٩].

ويضيف محفوظ:

«ونحن أيضاً لا نتشاءم من تزعزع الإيمان بالمعتقدات القديمة. ولا نميل إلى التسليم بأن عاقبة ذلك خراب العالم كما يدعي كثير من المتشائمين. وكل ما في الأمر إن هو إلا ترميم في الأساس، أو هو بنيان أساس جديد متين لا نتسرع في تشييده، بل نترك ذلك للتطور والزمان، وهما كفيلان بأن يحققا لنا ما نحلم به من غير أن نلجأ إلى الثورات التي تفوز بالمرغوب، وتقهر الزمان في الظاهر بينا هي في الحقيقة والواقع ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء»[١٠].

---

(٩) مجلة المجلة الجديدة: أكتوبر ١٩٣٠، ص ص ١٤٦٨ - ١٤٦٩.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٤٦٩.

غاية الأمر اذن أن محفوظاً يرى أن التطور أصاب عصرنا (في فترة كتابة المقال على الأقل) فجعله «عصر اضطراب وتردد لا مثيل لهما في التاريخ» على حد تعبيره. ومع ذلك فهو يعد «مناهضة الحركات التجديدية إنما هي مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التي لا تناهض ولا تغلب» على حد تعبيره أيضاً. بل يرى أن «الانسان بطبعه، وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوف دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه. ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية، ويبذل في سبيلها من نفسه ما كان يبذل سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر»، أي أنه يرى لهذه المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية قوة مثل قوة العقائد الدينية.

وحول هذه القوة يقول محفوظ:

«والذي يجدر بنا أن نلاحظه هو أن جميع الأديان الجديدة ترمي إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية. وهي تتفق في ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والإسلام، ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها إلى إزالة فوارق الطبقات المادية»[11].

أين يقف هو نفسه بين هذه «الأديان» الجديدة مثل الشيوعية والفردية والعالمية والاشتراكية التي جاء بها تطور الأفكار والمعتقدات؟

إنه يتنبأ بأن الاشتراكية هي المذهب الذي سيكون له الفوز، لأنها تستهوي- في رأيه - أفئدة الساخطين والفقراء وهم السواد الأعظم من البشر، ولأنها أيضاً تسد النقص الملموس الناتج عن التقدم العلمي وظهور المخترعات والآلات، ولأنها أخيراً وسط بين نظامين يتأفف منهما المتدينون - على حد تعبيره - وهما الشيوعية والفردية (الرأسمالية) «وقد أخذت منهما حسناتهما ونفضت عنها نقائصهما الظاهرة». وحتى لو خاب أملنا في

(١١) المصدر نفسه، ص ص ١٤٦٩ - ١٤٧٠.

الاشتراكية ـ كما يقول في ختام المقال ـ فليس معنى ذلك الرغبة في الرجوع إلى الحال الأولى السيئة ـ أي الحال الحاضرة ـ وإنما معناه أنه يزيدنا «إيماناً بالتطور الذي هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد»[١٢].

وعلى ذلك يسقط المحور الأخير الذي استخلصه الدكتور بدر من المقال دون أساس أو أرضية. فليس مستقبل الإنسان مظلماً عند نجيب محفوظ في هذا المقال على الأقل، وليس ثمة إشارة إلى ذلك في ثنايا المقال، فضلاً عن أن وجود مثل هذا التصور يهدم فكرة التطور ـ من أساسها ـ عند نجيب محفوظ على الأقل أيضاً، في حين صرح هو نفسه ـ كما رأينا قبل قليل ـ بأنه ليس من المتشائمين.

بناء على هذا نستطيع أن نعيد صياغة المحاور الأربعة السابقة على الوجه التالي:

١ ـ حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير.

٢ ـ الإنسان بطبيعته مؤمن.

٣ ـ المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية لها قوة العقائد الدينية.

٤ ـ الاشتراكية مذهب المستقبل.

غير أن ما يلفت الانتباه في المقال ـ بعد هذا كله ـ هو أنه يبدو من إنشاء رجل محنك، واع بعصره، خبير بأفكاره، لا من صنع فتى لم يبلغ التاسعة عشرة من عمره وقت نشره. بل يبدو الفكر الذي يحمله المقال واضحاً بغير إغراق في المصطلحات، بالرغم من فقدانه خاصية التحليل. وليس من المفروض ـ بالطبع ـ أن يفكر فتى في مثل تلك السن كما يفكر الراسخون في العلم. ولكن الحصيلة في النهاية تنبىء عن أن كاتب المقال مرتب الفكر،

---

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧٠.

بسيط العبارة، واضح المعنى. أما المحاور الأربعة السابقة فلها انعكاساتها الواضحة في تفكير صاحبها وأدبه التاليين على السواء، وكأنها الأرضية التي تحرك عليها ذلك الفكر وهذا الأدب، مما يضيق المقام عن بحثه في هذا السياق، وإن كنا نكتفي بالإشارة إلى موضعها البارز في رواياته ـ بصفة خاصة ـ ولا سيما ثلاثيته المعروفة.

أما مقالاته التالية فقد تنوعت بين عرض أفكار الفلاسفة القدماء والمحدثين، مثل سقراط وأفلاطون وبرجسون وكانط، وبيان معنى الفلسفة ونظريات علم النفس واللغة، وتلخيص الأعمال الأدبية المشهورة لأدباء أوروبيين مثل تشيكوف وموليير وإبسن وشو، وشرح بعض معاني الفن عند ميكائيل أنجلو وصلة الفن بالثقافة، فضلاً عن آراء متفرقة حول المرأة والوظائف العامة، والحب والغريزة الجنسية، وأدباء عصره مثل العقاد وطه حسين وسلامة موسى وسيد قطب، والقراءات في الكتب، والترجمة.

ويستوقفنا بعض هذه المقالات لما فيها من أهمية، وصلة بأعماله الروائية، وتأكيد لأفكاره التي طرحها في مقاله الأول.

في مقال بعنوان «الله»[١٣] ناقش نجيب محفوظ فكرة الله كما عرض لها الفلاسفة قديماً وحديثاً، وصلة الفكرة بالدين. وقال إن حياة الإنسان ـ منذ كان ـ تشهد بأن الدين عنصر جوهري فيها، له دوره الجليل في ضمير الإنسان وحياته الاجتماعية. ومن ثمة كانت فكرة الله محور الدين وروحه، ومطلب المفكرين والعلماء. وقد ذهب هؤلاء ثلاثة مذاهب ـ كما يقول ـ في تقدير الله. فالفلاسفة رأوه بعين العقل والمنطق، وعلماء الاجتماع رأوه بعين المناهج العلمية مستعينين بالتجربة والاستقراء، والمتصوفة رأوه بعين القلب والشعور. ولكن محفوظ لم يسعفه حيز المقال لاستيعاب آراء هؤلاء وأولئك

---

(١٣) مجلة المجلة الجديدة: يناير ١٩٣٦، ص ص ٤٣ ـ ٤٨.

فتوقف عند الفلاسفة. ثم أكمل عرض آراء الاجتماعيين والمتصوفة في مقال آخر بعنوان «فكرة الله في الفلسفة»[14] ومع ذلك ظلم الفريقين الأخيرين حين خصهما بثلاث صفحات مقابل خمس صفحات للفلاسفة. ثم تساءل في ختام مقاله الأخير:

«والآن فلنسأل أنفسنا هذا السؤال:

ما الذي تتركه في النفس جميع هذه الآراء من الأثر؟

إن البراهين العقلية تمهيد حسن ولفت قيم، ولكنها لا تبلغ بالإنسان درجة الاعتقاد الحقيقي. وإني لأجد نفسي بعد الإطلاع عليها حيث كنت من القلق والاضطراب.

والرأي الصوفي يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين، لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها، ولكن تجربته تشمل الحياة بأسرها. وهي أعز من أن يجازف بها الانسان.

على أن الله موجود في صميم القلب بمعنى آخر. إذ توجد عاطفة التدين في النفس الإنسانية. وهي شعور إنساني جوهره السمو، ومظهره آيات التقديس والجلال التي نعبدها في النفس والطبيعة. وقد يغالي الاجتماعيون عندما يردون هذا الشعور إلى المجتمع. كما قد يخدع الفلاسفة عندما يتصورونه أفكاراً مجردة قوامها المنطق.

نعم. إن الله الذي تعرفنا به الكتب المقدسة فوق كل برهان أو دليل. ولا حيلة للإنسان في الإيمان به أو الإنكار له. ولكن يبقى لنا إيماننا الطبيعي الذي به نقدس ونعبد كل جليل وجميل في النفس والكون»[15].

---

(١٤) المجلة الجديدة: مارس ١٩٣٦، ص ص ٣٢ ـ ٣٤.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٤.

ومع أن هذه الفقرة هي وحدها الأصيلة في المقال وسابقه فهي تكشف عن خاصية بارزة في فكر نجيب محفوظ وكتاباته، ظهرت في أول مقال مَرّ بنا، ثم ظهرت بعد ذلك في مقالاته وكتاباته الأخرى، وهي خاصية الاعتدال أو الوسطية، التي تطالعنا بوضوح منذ أولى محاولاته في الكتابة. وبغير أخذها في الاعتبار نفقد الكثير من الموضوعية عند الحكم على نجيب محفوظ. فهو بعد أن يعرض على قارئه الموضوع من شتى أطرافه المتاحة يتخذ موقفاً وسطاً عند استخلاص نتيجة العرض. وهو إذا دعى إلى الاختيار مال إلى عدم التطرف.

يظهر ذلك بوضوح أيضاً في مقاله «الفن والثقافة»[16] فهو يستهله بتعريف الفن على النحو التالي:

«نستطيع أن نقول بوجه عام إن الفن هو التعبير عن العاطفة. وهو تعريف واف، من حيث أنه لا يميل إلى مذهب من مذاهب الفن خاصة، ولا يجنح إلى فلسفة من فلسفاته دون غيرها»[17].

وبعد هذا التعريف العام الوسطي الطابع يمضي محفوظ في بيان عدم تعارض مذاهب الفن المختلفة معه، مثل «الإيدياليزم» التي تعني المثالية في الفلسفة، و«الرياليزم» التي تعني الواقعية. وهو لا يتحيز لأحد هذين المذهبين اللذين رسم اسميهما على النحو الذي أثبتناه. ولكنه حين يفصل القول في تعريف الفن يميل دون مراجعة إلى المثالية والرومانتيكية، فيقول إن غرض الفنان الأول والأخير هو «الشعور الصادق والتعبير عن هذا الشعور تعبيراً جميلاً» حتى حين يستزيد الفنان من خبرة العقل والثقافة، لأن مثل هذه الخبرة لا تتعارض مع التعبير عن العاطفة. وبذلك لا فضل للفن

(١٦) المجلة الجديدة: أغسطس ١٩٣٦، ص ص ٤٦ ـ ٤٨.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٤٦.

الثقافي على الفن الفطري، أو العكس، ولكن الفضل في عدم المغالاة في التعريف بينهما. «فالفن يعبر عن العاطفة، والعاطفة تؤدى عن فطرة النفس الداخلية وفطرة الكون الخارجية. وهذه الفطرة ـ في النفس والكون ـ تبدي عن عوالم خفية لا ترى بالعين الساذجة إذا صوب إليها نور العلم. فلا يوجد ـ والحال كذلك ـ فن فطرة وفن ثقافة، وإنما الفن واحد من حيث وسائله، واحد من حيث موضوعه. . . وهو لن يؤدي مهمته أكمل الأداء ما لم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة»[١٨].

كل هذه آراء لم تكن جديدة وقتها. فقد سبقه إليها العقاد واسماعيل مظهر وسلامة موسى. ولكن نزوعه إلى الاعتدال والوسطية في أحكامه هو الجديد في الأمر.

ويمكن أن نضيف إلى هذه النزعة الوسطية نزعة أخرى عقلانية، تظهر بدورها في فكره وأعماله. وكلتاهما رافقته منذ البداية، ومالت به نحو كراهية التعميم.

في مقاله «الحب والغريزة الجنسية»[١٩] الذي ظهر قبل المقال الأخير بنحو عامين عالج موضوعاً يتمشى مع دراسته لعلم النفس. وقد استهله بقوله:

«لا نبالغ ولا نلهو بالكلام إذا قلنا إن الحب يلعب دوراً في حياتنا لا يدانيه في أهميته وخطورته دور أي عامل آخر من تلك العوامل التي تقوم عليها حياتنا الطبيعية وحياتنا الاجتماعية، بل هو يكاد يكمن خلف كل وجه من وجوه النشاط كما تكمن نسمة الحياة في كل عضو حي تدفعه وتوجهه. ولعلك تعلم أن من العلماء من يضيف إليه كل نشاط في حياة الإنسان لا يستثني من ذلك شيئاً. على أننا نتجنب دائماً الأحكام العامة الشاملة

---

(١٨) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(١٩) المجلة الجديدة: مارس ١٩٣٤، ص ص ٤٠ ـ ٤٢.

ونتوجس منها خيفة شك، فلنقنع إذن بالاعتراف له بمكانة خطيرة في حياة الفرد والمجتمع».

لقد أكسبته الوسطية والعقلانية في الفكر خاصية أخرى حددها هو بنفسه في السطرين الأخيرين من الفقرة السابقة، وهي خاصية المحايدة والموضوعية عند تناول الأمور. وكلها ـ بغير شك ـ نتاج لتكوينه العقلي وتربيته الجامعية ودراسته للفلسفة والمنطق.

وعنده أن الحب مرتبط بالغريزة الجنسية، ولا يمكن فهمه بغير فهمها. ولذلك فقد حاول أن يبسط للقارىء حركة هذه الغريزة داخل الجسم الحيواني، بما لا يخرج عما درسه بالجامعة فيما يبدو. فلما لم يسعفه الحيز وعد بالكلام عن الحب في مرة أخرى. ثم أوفى بوعده، ولكنه لم يطرح اجتهادات بمقدار ما طرح قراءاته الدراسية في الموضوع على نحو ما فعل في هذا المقال عن صلة الحب بالغريزة الجنسية[٢٠].

توقف نجيب محفوظ على أي حال عن كتابة مثل هذه المقالات المتصلة بالعلوم الإنسانية، في الفلسفة والاجتماع والنفس، بعد مقاله «الفن والثقافة» الذي ظهر في أغسطس ١٩٣٦. وبعدها انقطع تماماً عن كتابة المقالات من أي نوع حتى ظهر أول مقال له بمجلة **الأيام** التي كان يصدرها ويحررها الشاعر الزجال الفكه حسين شفيق المصري في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٨. ففي ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣، أي بعد انقطاع نحو سبع سنوات عاد محفوظ إلى كتابة المقالات، ولكنه لم يعد إلى الفلسفة والاجتماع والنفس، وإنما شرع يكتب عن قراءاته الأدبية والفنية منذ ذلك التاريخ.

هل كان ذلك نتيجة تدهور وضع الصحف والمجلات التي نشرت له حتى توقفه؟

---

(٢٠) نشر بعد ذلك مقالاً بعنوان «فلسفة الحب». أنظر المجلة الجديدة: أكتوبر ١٩٣٤.

لقد تدهورت أوضاع مجلة المجلة الجديدة بعد ظهور مجلة الرسالة في يناير ١٩٣٣ . وكان ظهور الرسالة نصف شهرية، ثم أسبوعية في آخر ذلك العام، سبباً في تدهور أوضاع المجلات الأخرى ذات الطابع الثقافي التي نشرت لنجيب محفوظ. فقد توقفت مجلة المعرفة الشهرية عام ١٩٣٤، وكذلك صحيفتا الجهاد والسياسة الأسبوعيتان.

هل كان ذلك أيضاً نتيجة انتهاء الصراع داخل نجيب محفوظ بين الفلسفة والأدب؟

لقد بدأ وجهه الحقيقي كروائي في الظهور عندما نشرت له **المجلة الجديدة** رواية **عبث الأقدار** في سبتمبر ١٩٣٩، ثم توالت رواياته بعد ذلك. فهل كان التوقف نتيجة الاشتباك الفعلي مع ذلك الفن المركّب الذي يستلزم شيئاً من التفرغ والصبر والدأب، أعني فن الرواية؟

أغلب الظن أن التعليل الأخير كان له نصيب الأسد في ذلك التوقف المفاجىء عن كتابة المقالات، ثم يأتي بعده التعليل الأوسط فالتعليل الأول.

غير أن محفوظ لم يعد إلى الإنسانيات عند عودته إلى كتابة المقالات كما سبق أن أشرنا. ومعنى هذا أنه حسم الصراع تماماً لحساب الأدب والفن، بل لحساب الأدب أولاً وأخيراً.

ويستوقفنا في مقالاته الأدبية هذه مقالان: أحدهما ينتمي لفترة الغزارة إذا صح التعبير، وهي الفترة من بداية النشر عام ١٩٣٠ حتى توقفه عام ١٩٣٦، وقد نشر خلالها ٤٠ مقالاً. والآخر ينتمي لفترة الإقلال في كتابة المقالات، من بداية عودته عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٥٢، وقد نشر خلالها أقل من نصف ما نشره في الفترة الأولى ذات الغزارة الواضحة.

في مقاله الأول بعنوان «ثلاثة من أدبائنا»[٢١] يتناول محفوظ ثلاثة من صناع «الانتقال والتوجيه» ـ على حد تعبيره ـ في نهضتنا الأدبية، التي تودع ـ وقتها كما يقول ـ عصر الانتقال، لكي تستقبل عصراً جديداً ثابت الأسس، واضح الأغراض. وهؤلاء الصناع الثلاثة هم على التوالي: العقاد وطه حسين وسلامة موسى. وكانوا في ذلك الحين عام ١٩٣٤ أشهر أقرانهم من صناع النهضة الأدبية، وأكثرهم إثارة للجدل والخلاف وتأثيراً في شباب المثقفين والأدباء.

وقد تحدث محفوظ عن الثلاثة حديث الأديب الشاب، القارىء لهؤلاء، والمعجب بأفكارهم. ونبه قارىء المقال إلى هذا المنطلق، غير مدع أنه ناقد أو مؤرخ. وقال عن العقّاد إنه «رجل البداهة»، أو الفطرة البصيرة، أو الإحساس الصادق، أو الطبع السليم، على حد تفسيره. وعَدَّه شاعراً فناناً قبل كل شيء، ثم مجدداً ثائراً على التقليد والفناء في الغير، داعياً إلى تحرير العقل والشعور. وقال عن طه حسين إنه «رجل الذكاء» مما يظهر في بساطته وسخريته، وعَدَّهُ عدواً للغموض والتعقيد، أقرب إلى السهل الممتنع، قاده ذكاؤه إلى الشك الذي أصبح أساس البحث عنده مثلما أصبح عمله فيه نموذجاً للمفكرين ومؤثراً كبيراً في بعث الآثار الأدبية الإسلامية. ثم قال عن سلامة موسى إنه يمتاز بتفكير عملي، لا يكترث كثيراً للنظريات، ولا يركن إلى النظر المجرد والتأمل الفني. وعَدَّ الإصلاح الاجتماعي أهم شواغله. ومن هذا الشاغل نبعت دعوته للتجديد الديني، وتحرير المرأة، ورقيّ الفلاح والعامل، وتحقيق الوطنية الاقتصادية، وتجديد الأدب. ومن أسلوبه في الدعوة بمخاطبة النفوس وتوضيح العبارة وتقصيرها ترسخ مبادئه ويؤثر في أعدائه قبل أنصاره. ثم أنهى محفوظ المقال بتعميم كاسح على عادة كتاب

(٢١) المجلة الجديدة: فبراير ١٩٤٣، ص ص ٦٥ ـ ٦٧.

الصحافة في ذلك العهد فقال «إن العقاد هو روح النهضة الأدبية، وطه حسين عقلها، وسلامة موسى إرادتها».

من الواضح أن العقاد وطه وموسى كانوا أقرب صناع النهضة الأدبية إلى عقل الشاب نجيب محفوظ وقلبه، مع الأولوية للعقاد الذي احتل نصيباً أعلى من نصيب زميليه في المقال. وليس من الغريب أن يكون تناوله للشخصيات الثلاث أقرب أيضاً إلى الإعجاب والمجاملة. ولكن هذا الإعجاب وتلك المجاملة ينضجان في المقال الآخر الذي أشرنا إليه، ويتحولان إلى مناقشة واعية لبعض أفكار العقاد عن القصة. ولم يكن هذا النضج بتأثير مرور الزمن وحده، فقد نشر المقال بعد ١١ سنة من نشر المقال الأول، ولكنه كان أيضاً بتأثير مرور زمن لا بأس به على ممارسة نجيب محفوظ لكتابة القصة القصيرة والرواية معاً.

يحمل المقال عنوان «القصة عند العقاد»[٢٢]. ومع ذلك كان الأحرى أن يكون العنوان «دفاع عن القصة»، لأنه دفاع حار وموضوعي عن الفنون القصصية رداً على العقاد الذي نشر وقتها كتابه في بيتي. وفي ذلك الكتاب قلل العقاد من شأن القصة أمام الشعر والنقد، وقال قولته المشهورة: «إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت.

وتَلفّتت عيني فمُذ بَعُدتْ عنى الطلولُ تَلَفَّت القلبُ»

ولكن نجيب محفوظ استفزه هذا القول وغيره فناقش العقاد فيه، ودافع عن القصة المظلومة، وقال إنها «سيدة فنون الآداب دون منازع لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية، هي الفن الذي جذب إليه أكبر عبقريات الأدب في جميع الدنيا المتحضرة المثقفة». وأضاف إنها «لا ترمي لمغزى يمكن

---

(٢٢) مجلة الرسالة: ٣ سبتمبر ١٩٤٥، ص ص ٩٥٢ ـ ٩٥٤.

تلخيصه في بيت من الشعر، ولكنها صورة من الحياة... ولا تحسبن التفاصيل في القصة مجرد ملء فراغ، ولكنها ميزة الرواية حقاً على فنون القصة الأخرى وفنون الأدب عامة. وهي لم توجد اعتباطاً، ولكنها جاءت نتيجة لتطور العصر العلمي العام، فالعلم هو الذي وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل، بعد أن ركزته الفلسفة طويلاً في الكليات».

ثم ناقش محفوظ قولة العقاد المشهورة السابقة فقال:

«أما الشاعر فقد تصور المعنى، وليس هو بالبعيد المنال، وصبه في هذا القالب الجميل. أما القاص فينبغي أن يتصور إلى ذلك ذكراً وأنثى، ويتخيل لكل منهما نموذجاً بشرياً خاصاً. وعليه أن يصور زماناً ومكاناً، وموقف وداع، تارة محسوساً تلتفت فيه الأعين، وتارة معنوياً يتلفت فيه القلب. فليس هذا العرض هو نفس البيت ولا أكثر، ولكن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الشجرة النامية ذات الزهر والثمر والبذرة الضئيلة»[٢٣].

هذا عن المقياس الأول الذي اعتمده العقاد في ترتيب الآداب، وهو مقياس الأداء بالقياس إلى المحصول. أما المقياس الآخر، وهو الطبقة التي يشيع فيها كل فن من الفنون فقد رد محفوظ بقوله:

«يريد العقاد أن يقول: إن القصة تنتشر في طبقة لا يتنازل إليها الشعر، وإذن فالشعر أرقى من القصة. وهذا قول وجيه من الظاهر، ولكنه لا ينطوي على شيء خطير. فمجرد انتشار فن في طبقة لا يدل على شيء ما لم نبحث أسباب انتشاره. فالموسيقى تنتشر في جميع الطبقات حتى بين الأميين، فهل يقال إن النحت مثلاً أرقى منها، لأنه لا يكاد يتذوقه إلا رواد المتاحف؟ ثم ما هي القصة المنتشرة حقاً؟ أليست هي قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية في شيء...

---

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٩٥٣.

أجل إن القصة لا تزال أعظم انتشاراً من الشعر. ولكن أكان ذلك لسيئة فيها أم لحسنة؟ إن الخاصة التي تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها»[٢٤].

أما انتشار القصة في طبقات أخرى غير طبقة الخاصة هذه فذلك لحسنتين معروفتين في ذلك الفن هما «سهولة العرض، والتشويق» كما يقول محفوظ. وليس في هاتين الحسنتين عيب يجرح الذوق السليم أو يحط بالفهم الرفيع كما يقول أيضاً، فضلاً عما تحويه القصص من قيم إنسانية مثلما يحوي الشعر الرفيع. «فهل يكره العقاد ذلك أو أنه يحب كأجداده كهنة طيبة أن يبقى فنه سراً مغلقاً إلاّ على أمثاله من العباقرة؟!»[٢٥].

ومع ذلك فهناك أسباب أخرى تفسر انتشار القصة هذا الانتشار الذي جعل لها السيادة المطلقة ـ كما يقول ـ على جميع الفنون الجميلة. وأهم هذه الأسباب في رأيه أن عصر العلم الذي نعيش فيه يحتاج حتماً «لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال» وبذلك تكون القصة «شعر الدنيا الحديثة»، فضلاً عن مرونتها واتساعها لجميع الأغراض، مما يجعلها في النهاية «أبرع فنون الأدب التي أوجدها خيال الإنسان المبدع في جميع العصور».

كان هذا المقال الأدبي آخر ما نشره نجيب محفوظ في الفترة التي حددها الدكتور بدر لبحثه في مقالاته وقصصه الأولى (١٩٣٠ ـ ١٩٤٦). وقد عدّ المقال أهم مقالات محفوظ الأدبية في تلك الفترة. وهذا حكم موضوعي عادل.

غير أن نجيب محفوظ لم ينقطع عن كتابة المقالات ونشرها بعد هذا

---

(٢٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٩٥٤.

المقـال، وإن كان أقـلّ إقلالاً شـديداً في الكتـابة والنشر عـلى السواء، حتى آخر الفترة التي حددناها لهذا البحث، أي حتى عام ١٩٥٢. ويستوقفنـا في مقالاته القليلة جـداً في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢ مقـال قصير كتبـه عن رواية **على بـاب زويلة**(٢٦) لمحمد سعيـد العريـان، وهو ثـاني مقال يكتبـه عن أصدقائه وأبناء جيله ممن احتفوا برواياته وكتبـوا عنها بعـد مقالـه عن كتاب **التصـويـر الفني في القـرآن**(٢٧) لسيـد قـطب. ومن المـلاحظ أنـه نشر هـذين المقـالين بعـد نشر العريـان وقطب لمقـالاتهما عن روايـاتـه كـما سنـلاحظ في الفصل التالي.

ويبدو هذا المقـال القصير الـذي نشره محفوظ، عـام ١٩٤٧، عن رواية صديقه العريان عـلى شيء كبير من النضـج، مثل مقـاله الأخـير عن القصة عند العقاد. فهو يستهل المقال بقوله:

«للقصة التاريخية أنواع شتى، وإن كان التاريخ يجمعها في جنس واحد. فمنها ما يهدف إلى إحياء فـترة من التاريـخ يجسم مكانها وزمـانها، ويعرض أحداثها، ويقص من أنباء جِدّها ولهوها. ومنها ما يحمل من التـاريخ إطـاراً لقصة خياليـة، لا تكاد تلم بحقـائق التاريـخ إلا في رفق قد يستبيـح الجور عليها كثيراً أو قليـلاً. ومنها مـا يتخذ من التـاريخ محـوراً يلتقي عنده المـاضي بـالحاضر، وتـدور حولـه أحداث الـزمان، يكـرر آخـرهـا أولهـا، ويعكس حاضرها ماضيها، فيشيد فلسفة، أو يسوق نقداً، أو يصور مأسـاة متجددة أبداً يأبى مغزاها أن يتقيد بزمان بعينه».

وبعد هذه المقـدمة الـواعية أدرج محفـوظ رواية **عـلى باب زويلة** في النـوع الأول من القصة التاريخية، وهو إحيـاء الفترة التي دارت فيهـا القصة، وإن

---

(٢٦) مجلة العالم العـربي: ١٠ يـونيـو ١٩٤٧ (نقـلاً عن نص نشره نبيـل فـرج بمجلة الدستور في لندن. في ٢١ نوفمبر ١٩٨٨ ص ص ٤٢ - ٤٣).

(٢٧) الرسالة: ٢٣ إبريل ١٩٤٥.

كان بها - كما يقال - لمسات وصور تقرب أسبابها إلى أسباب النوعين الآخرين. ولكنه عاب على المؤلف جموح خياله في بعض أطرافها ومجافاته للمنطق وطبائع الأشياء في نواح أخرى. ومع أنه امتدح لغة المؤلف الرصينة المتسامية للقوة والبلاغة، ومقدرته على التصوير المؤثر في بعض الفصول، فقد أخذ عليه في أكثر فصول الرواية ميله إلى قص التاريخ بلا تصوير ولا رسم ولا حركة. وانتهى إلى أنه من الصعب تناول فترة قوامها ثلاثون عاماً من عمر مصر في حيز محدود (٣٥٠ صفحة)، وأنه كان من الأوفق لو أن المؤلف اقتصر على تصوير جانب من هذه الفترة الطويلة.

نعود بعد هذا كله إلى دراسة الدكتور عبد المحسن بدر لمقالات محفوظ حتى عام ١٩٤٦. وقد أشار إلى تشاؤم نجيب محفوظ فيما يتعلق بتوظيف المرأة في الحياة العامة على ضوء مقاله «حول موضوع المرأة والوظائف العامة». فقد ذكر محفوظ أن اليوم الذي تتساوى فيه المرأة في الوظائف مع الرجل «بعيد جداً»، وأن منافسة الفتاة للفتى ستؤدي إلى «ازدياد التعطل بين الشباب نتيجة لمزاحمة الفتيات لهم. وفي هذه الحالة يصبحون خطراً على المجتمع»[٢٨]. ومع ذلك لم يضع الباحث هذا المقال بالذات في سياقه التاريخي. فتاريخ نشره هو ١١ اكتوبر ١٩٣٠، أي يوم لم يكن محفوظ قد بلغ التاسعة عشرة، فضلاً عن أن تكوينه المحافظ المعتدل يتسق مع تنبؤه ببعد اليوم الذي تتساوى فيه المرأة بالرجل في الوظائف العامة. فقد مضى على ذلك التاريخ أكثر من عشرين عاماً حتى تمت تلك المساواة بشكل عام بعد ١٩٥٢. ويوم صرح محفوظ برأيه ذاك كانت مشكلة توظيف المرأة في مصر قضية اجتماعية مثارة وسط ظروف الثلاثينات الصعبة التي انتشرت فيها البطالة على نحو مزعج. فليس في الأمر إذن تشاؤم ولا رجعية.

---

(٢٨) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ٤٦.

وقـد أشـار البـاحث أيضـاً إلى أن مقـالات محفـوظ الأولى هــذه، حتى ١٩٤٦، «يسيطر عليها الطابع الموسوعي»[٢٩] وليس في هذا الحكم أيضاً مـا ينم عن المـوضـوعيـة، لأن هـذه المقـالات تنـوعت بتنـوع دراسـة محفـوظ واهتـماماتـه الأدبية والفنيـة كما سبق أن أشرنـا، وكما تشـير إليه عنـاوينها في قائمتها التي أوردها الباحث نفسه. فهي لم تتطرق إلى المـوضوعـات العلمية البحث، ولا إلى كثـير من العلوم الإنسـانيـة مثـل الجغـرافيـا والاقتصـاد والإدارة، وإنمـا دارت حول دراسـة محفوظ الجـامعية في الفلسفـة والاجتماع وعلم النفس، وهـوايتـه لـلأدب والفن، فضـلاً عن أنها لم تتخـذ أسلوب الموسوعات في المعالجة مثل الإيجاز والحياد والإحاطة.

أما ما أشـار إليه البـاحث من نفور نجيب محفـوظ في هذه المقـالات من الفلسفـة الماديـة وترحيبـه بالفلسفـة الروحيـة، أو المثاليـة بمعنى أدق، فأمـر صحيح يؤكده إعجـاب محفوظ بـالفيلسوف الفـرنسي برجسـون وفلسفته في الحدس وإعلاء الشعور على العقل، وكذلك يؤكده تفوق الحس الديني عند محفـوظ، وحيرتـه بين الفلسفـة والعلم. ومع ذلـك كان يجمـع إلى هذا كله الميل إلى التأمل العقلي، وفهم الشخصية الإنسانية على أساس قواها المدركة وعلاقاتها بالآخرين، كما لاحظ الباحث[٣٠].

وقـد لاحظ الباحث أيضـاً أن المقـالات السيـاسيـة الثـلاث التي نشرهـا محفوظ عام ١٩٤٣ كانت في تأييد حزب الوفد وبعض زعـمائه، مثـل نجيب الهلالي الذي كان إعجاب محفـوظ به «يكـاد يقترب كثـيراً من النفاق، فضـلاً عن الهجوم على الشيـوعية (في مقـاله الثـالث) وتفضيله الاشتراكيـة النيابيـة عليها بحيث «تتحقق مع الحرية الكاملة وتتم بالحوار والإقناع»[٣١].

(٢٩) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٣١) المصدر نفسه، ص ص ٥٧ ـ ٥٨.

ثم تـأتي مقـالاتـه في الفن والأدب، فيـلاحظ البـاحث أنها تتـدرج «في تصـاعـد مستمـر مـن الضـعف والحيـاديّـة فـي العـرض إلى القـوّة والعمق»[٣٢]. بل إن «السمة الفكرية العامة التي تسيطر على أفكـار كاتبهـا ـ حين يبدي رأيه ـ هي سمة الميل إلى المحافظة، ومحاكمة الأدباء أخلاقياً أكثر من محاكمتهم فنياً، ثم اعتبار عالم الأدب والفن عـالماً سماوياً يجب أن يـظل بعيداً عن العالم المادي الأرضي الدنس»[٣٣]. وإذا كانت هذه المقـالات حافلة بـالتعميات فهي تكشف عن أن ذوقـه في الغنـاء والمـوسيقى، مثـلاً، ذوق محافظ. فعنده أن أم كلثوم لا يدانيها أحد، وأن «كل مطربـة مثل أسمهـان أو ليلى مراد بالقياس إليها تراب يريد أن يقـارن نفسه بـالسماء»[٣٤]. وعنـده أيضاً أن الموسيقي زكريا أحمد مبدع أصيل، في حين أن محمد عبد الـوهاب مُعِد مُقتبِس، وأن «الفن لا يقاس بالقدم أو الحداثة، ولكن بـالجمال الـذي يحلق فـوق معايـير الزمن»[٣٥] كـما يـلاحظ البـاحث في حـديث محفـوظ عن الكتاب الأوروبيين، وعـرضه لأعـمالهم أنـه «يحـاكم تـاريـخ حيـاة الكـاتب أخلاقياً، معتمـداً في حكمه عـلى أساسـين: الأساس الأول مـدى إخلاص الكاتب لفنه، والأساس الثاني مدى إيمانه»[٣٦].

وهـذه كلها مـلاحظات لا يعـوزها الصـواب، ولا يقلل من شأنها قـول البـاحث في الحكم على نجيب محفـوظ إنه مفكـر مثالي، يعتقـد أن الكـائن البشري ذو طبيعتين متناقضتين متعاديتين: طبيعة غريزية حيوانيـة تقوده إلى الهلاك، وطبيعة روحيـة مثاليـة تقوده إلى جنـة الأرض. والطريق الـوحيـد

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٥٨.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٥٩.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ص ٦٠ ـ ٦١.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٦١.

للخلاص في مثل هذا التناقض هو ـ كما يقول الباحث ـ محاولة قهر الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان. فمن يسيطر على غرائزه، ويضبطها، ويسمو عليها يدخل جنة نجيب محفوظ على حد تعبيره[٣٧]. فهذا حكم آخر له سنده ـ عند الباحث ـ في الكتابات المحفوظية الأولى، مقالية أو قصصية.

غير أن هذه الملاحظات لا تنفى في النهاية أن نجيب محفوظ كان في تلك الفترة المبكرة يبحث لنفسه عن طريق في الكتابة. والباحث عن الطريق كثيراً ما يدخل في شعاب لا توصل إلى الطريق الأساسية التي يفكر في اتخاذها. ومع ذلك كانت المقالة شِعْباً هداهُ إلى طريق الرواية، مثلما كانت القصة القصيرة، وإن كانت شِعْباً غير مباشر. فمن الواضح في أعماله الروائية الأولى أنها انتفعت بخبرته في الفلسفة والمنطق والتركيب والتحليل والحس الجمالي. وكل هذه أمور قامت فيها المقالة بدور المسبر والمختبر. فلما استقر على الرواية بعد ١٩٣٩ لم يعد إلى المقالة إلَّا لماماً، حين قصرت الرواية في التعبير عن رأيه أو رؤيته. ومن الواضح أيضاً أن انقطاعه عن المقالة في الفترة من أغسطس ١٩٣٦ إلى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣ كان لحساب الرواية، وإن ساعدت عليه الظروف التي أشرنا إليها من قبل.

ومع أن محفوظاً لم يضف جديداً بهذه المقالات إلى حصيلة أعلام عصره من المقاليين، ولا سيما الثلاثة الذين أعجب بهم، فمما لا شك فيه أنه لم يعقد العزم على أن يكون واحداً منهم، ولا أن تكون المقالة أكثر من وسيلة مؤقتة، أو مرحلية، لتوصيل الأفكار والرؤى. وكانت تلك هي حدوده، على الرغم من تنوع موضوعات مقالاته وتعدد مجالها.

---

(٣٧) المصدر نفسه، ص ص ٦٩ ـ ٧٠.

٢ ـ أحصى الدكتور عبد المحسن بدر لنجيب محفوظ نحو ٧٤ قصة قصيرة نشرها في الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦[٣٨]. ودرس هذه القصص دراسة جيدة، وخرج من دراسته لها ببعض الملاحظات والأحكام المهمة.

ومن هذه الملاحظات قوله:

«من الصعب أن يبحث الباحث عن رؤية متكاملة للمؤلف تكشف عنها هذه القصص القصيرة التي قدمها نجيب محفوظ في بداية حياته الأدبية. ويزداد الأمر صعوبة إذا حاولنا تبين هذه الرؤية من نسيج الحكاية التي يقدمها المؤلف. ويبدو أن المؤلف كان يعتقد في هذه المرحلة من حياته الأدبية أن الحكاية التي تستحق شرف حكايتها هي الحكاية التي تحتوي على مفارقة عجيبة ومدهشة»[٣٩].

وقوله:

«تتجه المفارقات والمفاجآت في أغلب القصص إلى الكشف عن حكمة تقليدية يعرفها الجميع، وتتمثل في طبيعة الدنيا الغرورة التي لا تفاجئك إلا بما يسيء دائماً»[٤٠].

يرتب الباحث على ذلك أن الرؤية التي يقدمها محفوظ في هذه القصص عموماً رؤية تقليدية، عامة، متخلفة، أي أنها لا تخص المؤلف وحده بمقدار ما تشيع في قصص العصر على نحو عام. فهكذا كانت القصة في العشرينات والثلاثينات، لم ينج من إطارها الضيق هذا إلا القليل النادر. ولكن الباحث حين وضع في ذهنه روايات نجيب محفوظ الأولى استطاع أن يكتشف فيها بعض الصور والجزئيات الزاحفة إليها من تلك القصص

---

(٣٨) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ص ٤٩٤ ـ ٤٩٨.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

القصيرة الأولى، واستطاع أن يكتشف أيضاً أن بعض هذه القصص «يكاد يكون هيكلاً عظمياً لروايات قدمها نجيب محفوظ بعد ذلك»، مثل قصة «القيء» التي تكاد تعيد علينا قصة محجوب عبد الدايم الانتهازي المدمر في رواية القاهرة الجديدة، مع اختلاف في الدلالة والتفاصيل[41].

وفي هذه القصص أيضاً لاحظ الباحث الحضور المستمر للمؤلف في مقدماته الطويلة، وتعليقاته الختامية، ومخاطباته المباشرة للقارىء، وتفضيله للإنسان المسيطر على شهواته المادية وطموحاته الدنيوية، وإعلائه للمرأة الأم المضحية بكل شيء من أجل إسعاد أولادها.

«لعل أخطر ما يميز هذه المجموعة من قصص نجيب محفوظ الأولى يتمثل في سيطرة الطابع التجريبي» كما يقول المؤلف[42]. فهي تكاد في غالبيتها تمثل روايات طويلة اختصرها في قصص قصيرة، وتقوم على المفارقة العجيبة والمدهشة، وسيطرة المؤلف عليها سيطرة كاملة بأسلوب مباشر وخطابي، دون إيجاد رابطة سببية واضحة في الأحداث إلا صيغ الحكاية الشعبية، مثل: ودارت الأيام، وحدث ذات يوم، مَرَّ زمان، إلخ. وبذلك صار للقصة نمط ثابت يكاد لا يتغير. فهي تبدأ بمقدمة مباشرة على لسان المؤلف، ثم تليها القصة مروية على لسانه أيضاً، وتنتهي بخاتمة تصلها بالمقدمة السابقة، حتى يكاد الجزآن الأول والأخير ينفصلان عن القصة، ويصبحان حلية بلا ضرورة ولا مبرر. بل إن لغة القصة تقرر ولا تصور، وتحشد أساليب جميلة في ذاتها، تقليداً لطه حسين مرة أو المنفلوطي مرات، دون أن تلتحم ببنية الحدث[43].

---

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٠٣.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٠٨.
(٤٣) المصدر نفسه. أنظر ص ص ١٠٩ ـ ١٢٠.

وهذه كلها ملاحظات سديدة، تنطبق على نجيب محفوظ كما تنطبق على معظم كتاب القصة القصيرة في الثلاثينات. .

في قصة بعنوان «كيدهن»[٤٤] يروي نجيب محفوظ عن رجل يدعى جمال ذهني، يحمل رتبة «بك»، ويقتني زوجة حسناء وثروة طائلة وصحة ومركزاً فضلاً عن «أربعة من الأبناء كالورود صحة وجمالاً» على حد تعبير القاص. ويرغم هذا كله جلس جمال بك يوماً في داره بشارع السرايات في القاهرة مكفهر الوجه قلق النظرات. وعند هذا الحد يضيف الكاتب: «فالناظر إليه يأخذه العجب من ذلك. ولا سبيل إلى إبطال العجب ما لم نلم بماضيه، لأن حاضر الإنسان يقع غالباً من ماضيه موقع النتيجة من المقدمات، وإن كانت لا تدعم العلاقة بينهما في الحياة بما تدعم به في المنطق من الضرورة والأحكام. ومهما يكن من الأمر فقد كان ماضي صاحب العزة حافلاً بالشباب المرح السعيد والعمل النزيه والذكاء الوقاد والمغامرات التي تجعل من الشباب ديوان شعر غنياً بالذكريات العذبة لأنه كان من الرجال القليلين الذين يصادفهم أجمل التوفيق وأسعده في دنيا النساء».

وسوف نلاحظ تأثر محفوظ الواضح بفكرة التطور كما عبر عنها في أول مقال نشره. فالحاضر هنا نابع من الماضي كما يقول. ولكن هذه ليست القضية، ولا هي أيضاً تتمثل في تسلل الإنشائية إلى أسلوبه، ولا هي أخيراً ذلك الاستطراد غير الضروري فنياً في الحديث عن بطل القصة، وإنما هي ـ في الأساس ـ تلك الحكائية المسيطرة على القصة، وذلك التعبير الخارجي عن حركتها. فالكاتب يمضي بعد التقديم السابق لبطله في بيان ماضي الرجل وعزوفه عن الزواج، ثم سقوطه فريسة الإعجاب ـ في سن الخامسة والأربعين ـ ببنت في العشرين، تزوجها وأنجب منها الأولاد

---

(٤٤) راجع عدد: ١٥ يناير ١٩٣٩ من مجلة الرواية، ص ص ٢٠ ـ ٢٦.

الأربعة، ثم أُحيل إلى التقاعد كي تبدأ متاعبه. وأهم هذه المتاعب جاره الضابط الشاب الذي شعر إزاءه بالغيرة. ومن الطبيعي ـ والحال هذه ـ أن تتفاقم الغيرة حتى يتحول الزوج إلى عطيل آخر، فيلازم زوجته كظلها. وحين تشعر الزوجة بوطأة الملازمة والمراقبة تبدأ في الكيد له، فترهقه أشد الإرهاق في تتبعها. وذات يوم تدخل محلاً كبيراً وسط القاهرة في الوقت الذي انتظرها هو خارج المحل، فتتعمد أن تخرج من باب آخر خلفي إلى بناية مواجهة حيث تختفي عنه. وعندئذ يتتبعها، ويظن أنها دخلت محل إحدى الخياطات في البناية المذكورة، فيدخل وراءها، ولكنه لا يجدها. ثم يعرف من بواب البناية أن لها ثلاثة أبواب، فيعود إلى سيارته ملوماً محسوراً. وحين يهم بفتح باب السيارة يفاجأ بأن الزوجة قابعة بداخلها، وهي على مضض الانتظار.

سارت بهما السيارة وقد صدقت نيته على أن يخلو بيته من هذه الزوجة المشاكسة. ومع ذلك ساورته هموم الوحدة التي تنتظره إذا طلقها ثم تنتهي القصة بهذا التساؤل: «وهل تزوج يوم تزوج إلاّ إشفاقاً من أن يلحقه الكبر وهو وحيد فيعاني مرارة الشيخوخة ووحشة الوحدة؟».

وإذا كانت الحكائية أفسدت هذه القصة فقد ساهم معها التعبير عن حركة الأحداث من الخارج، على لسان الراوي التقليدي الذي يتدخل، ويؤخر، ويقدم، على هواه، ويصوغ الحكاية كما يصوغ المقال.

في قصة أخرى بعنوان «ليلة الغارة»[٤٥] يعالج محفوظ هموم الحرب العالمية الثانية، ووطأة الغارات الألمانية على سكان القاهرة. ويستهل القصة بقوله:

«سيذكر أهل العباسية ليلة منتصف سبتمبر ما نبضت لهم قلوب. وسأذكرها خاصة كأشدهم ذكراً لها. ولا عجب فقد امتحنا تلك الليلة

---

(٤٥) مجلة الثقافة: ٣ فبراير ١٩٤٢، ص ص ٢٤ ـ ٤٦.

بتجارب الرعب والفزع. وابتلينا برؤية الموت سافراً. وأحاط بنا جوّ الظلام والوحشة. وكانت القاهرة قد ألفت أن تستقظ في جوانب متباعدة من الليل على عويل الإنذار بالغارات، متقطعاً، منذراً بالشر، ومتصلاً مبشراً بالسلام: ثم وقعت غارات الإسكندرية المفجعة، وترامت بها الأخبار، فحمل توقع الشر الناس على الأخذ بأسباب الحذر من اللجوء إلى المخابىء العامة أو المخابىء الخاصة أو الأدوار التحتية. وانقضت الليالي بسلام فاطمأنت النفوس، وتراخت عن الحذر، ولم تعد الحجرة التي أعددتها لاستقبال سكان بيتنا تستقبل أحداً منهم، ولبثت خالية بستائرها السوداء الكثيفة ونورها الأزرق الخافت. فلما كانت الليلة المشئومة استيقظت كالعادة بعد منتصف الليل على صفارة الإنذار».

هذه فاتحة مقال لا قصة قصيرة، ولكن هكذا كان كثير من القصص يفتتح عندنا في تلك الفترة من أوائل الأربعينات. ثم تلا الفاتحة استطراد الراوي، فقال إنه سمع صوتاً من الحجرة المجاورة ينبهه إلى أزيز طائرة سرعان ما أحس بها فوق البيت، ففتح غرفة الاستقبال لسكان البناية، فجاءه شيخ متقاعد وزوجته، ثم وقع انفجار مروع تلاه ثان وثالث ورابع حتى انقلب الجو إلى جحيم، فصرخت زوجة الشيخ مطالبة بالانتقال إلى مخبأ البناية، ولكن زوجها رفض وسط تعالي صراخ الناس في الشوارع وضحكات جنونية انتابت سيدة تحمل طفلاً كانت قد هاجرت به من الإسكندرية بسبب اشتداد الغارات عليها. وبعد نصف ساعة ساد السكون، ولكنه لم يلبث طويلاً فقد عوت المدافع وأعقبها انفجار شديد «دُكّت له الدنيا دكّاً وزلزلت زلزالاً» كما يقول الراوي الذي لم يدرِ ما حدث بعد ذلك سوى أن الأرض صدمت وجهه، وزكمت أنفه رائحة البارود، واستولى عليه القنوط والاستسلام الغريب حتى انطلقت صفارة الأمان. ومع انطلاقها هاج الجميع وماجوا من الفرحة، «واندفع الناس في الثرثرة

من غير حساب، لولا أن قطع علينا فرحنا ـ كما يقول ـ سماع صرخة أليمة، فإذا بالسيدة التي تحمل الطفل تصرخ وتشير إلى رأسه، فإذا وسط الرأس فجوة يتدفق منها الدم كالنافورة» فجنت المرأة، وعبثاً أرسلوا في طلب الإسعاف، والشيخ غير مصدق، والراوي لا يدري لماذا تركت الشظية الجميع واختارت رأس الطفل. ثم أنهى القصة بقوله: «وهكذا انتهت الغارة في مخبئنا الخاص. لقد كانت تلك الليلة تجربة قاسية، ابتليت بها قلوبنا ومشاعرنا. وكان ختامها مأساة تلك الأم التي ذبح وحيدها في حجرها».

وما كانت القصة ـ كما رأينا ـ بحاجة إلى تلك السطور الأخيرة التي تشبه سطورها الأولى في التقرير والتفسير غير المطلوبين، ناهيك عن الإنشائية وعدم تبرير المواقف تبريراً فنياً.

ومع أن نجيب محفوظ فطن إلى ضعف أمثال هذه القصة، فلم يضمها إلى مجموعته الأولى **همس الجنون**، ثم عدَّل بعض القصص حين ضمها إلى هذه المجموعة[٤٦]، فقد أتاحت له سنوات الحرب قصة جيدة، عَدّها الدكتور بدر مع قصة «الثمن» أكثر قصص مجموعته تلك جودة، بسبب طبيعة المفارقة فيهما والأسلوب المركز في عرضهما، وإن كانتا لا تخلوان من الآثار السلبية مثل المقدمات والتدخلات التبريرية[٤٧].

أما هذه القصة الجيدة التي نعدها خير ما في مجموعته تلك فعنوانها «بذلة الأسير»[٤٨]، وهي من أجود القصص القصيرة التي كتبت عن الحرب وعبثية آثارها. وتدور حول بائع سجائر متجول يقف على رصيف محطة مدينة

---

(٤٦) من أمثلة هذا التعديل قصة «الأراجوز المحزن» التي نشرها بمجلة الرواية عام ١٩٣٩، ثم غير عنوانها في المجموعة إلى «حياة مهرج».

(٤٧) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ١٤١.

(٤٨) الرسالة: ١٩ يناير ١٩٤٢، ص ص ٨١ ـ ٨٢.

الزقازيق في انتظار القطارات المارة بها حتى يبيع ما معه. وعند ذاك يتوقف قطار يحمل مجموعة من الأسرى الإيطاليين تحت حراسة إنجليزية مسلّحة. ويتقدم البائع لتجربة حظه، ولكنه لا يجد نقوداً مع الأسرى الذين يعرضون عليه قطعاً من ملابسهم مقابل السجائر، فلا يملك إلا الرضوخ للثمن الغريب. ثم يرتدي هذه القطع حتى يبدو «جندياً إيطالياً كاملاً»، وهو يمنّي نفسه بالعودة إلى محبوبته التي عيرته بفقره. وفجأة تقع عينا الحارس الإنجليزي عليه، فيظنه أسيراً يزمع الهرب، فيدعوه إلى الصعود. ولما لم يفهم البائع ما كان يعنيه الحارس، والقطار يوشك على الرحيل، يطلق الإنجليزي رصاصة من بندقيته فيردي البائع المسكين قتيلاً في الحال.

ولعلنا نتساءل: لماذا ندر ظهور النماذج الجيدة من القصة القصيرة في تلك الفترة؟ ولماذا انعكس ذلك على قصص محفوظ التي بلغت ٧٤ قصة حتى عام ١٩٤٦، إلى درجة أن الجيد منها لم يتجاوز قصة أو قصتين؟

أغلب الظن أن محفوظاً لم تكن أمامه - في تلك الفترة - نماذج محلية ناضجة فنياً، ولا كان يستطيع - فيما يبدو - أن يتبين النضج فيما ترجم من القصص. وكانت الترجمات ذاتها قليلة ونادرة فيما يتعلق بكتاب مثل موباسان وإدجار ألن بو وتشيكوف ممن طوروا القصة القصيرة في أوروبا وأمريكا، وانضجوها فنياً وفكرياً. ولم تبدأ هذه الترجمات في الاطراد إلا في النصف الأخير من الثلاثينات، حين شرعت المجلات الحديثة الظهور وقتها (**الرسالة**، **مجلتي**، **الرواية**) في نشر نماذج ناضجة نقلاً عن هؤلاء الكتاب وغيرهم.

ومن جهة أخرى خلت الساحة الأدبية وقتها من النقد الأدبي، نظرياً وتطبيقياً على السواء، فيما يتعلق بالقصة القصيرة. فقد شغل النقاد أنفسهم بالشعر أكثر مما شغلوا بالنثر. بل كان مصطلح «القصة» ذاته غائماً وفضفاضاً

عند محرري المجلات وكتابها سواء بسواء. فكانت المسرحية تسمى قصة أو رواية، وكانت الرواية تسمى قصة، والقصة القصيرة تسمى قصة، وهكذا بغير حدود ولا تمييز، حتى عند نجيب محفوظ نفسه. ففي مقاله عن «مسرحية البيت الكسير الفؤاد» (١٩٣٣) نجده ـ من أول المقال إلى آخره ـ يستخدم كلمة «قصة» في وصفه للمسرحية والحديث عنها.

غير أن هذا الموقف بدأ في التغير مع ظهور المجلات الثلاث المذكورة، ولا سيما **الرواية** التي ظهرت عام ١٩٣٧. فسرعان ما أصبحت صفحات هذه المجلات أشبه بورشات الترجمة في الجامعات الأميركية. وعن طريق مجلة **الرواية** ـ أكثر من سواها ـ بدأت أسماء موباسان وبو وتشيكوف وجوركي ـ وغيرهم ـ في اللمعان، ابتداء من عددها الأول، في أول فبراير ١٩٣٧، الذي ترجم فيه صاحبها ومحررها، أحمد حسن الزيات، قصة «في ضوء القمر» المشهورة لموباسان. ثم جاء على **الرواية** وقت كانت تنشر فيه لموباسان أو تشيكوف قصتين مترجمتين في العدد الواحد، كما حدث في شهري أغسطس وسبتمبر ١٩٣٩[٤٩].

وعن طريق الترجمة بدأ احتكاك كتاب القصة القصيرة ـ ومنهم نجيب محفوظ ـ بأرقى ما وصلت إليه في أوروبا، وإن كان تأثير الترجمة بطيء المفعول. فليس من الغريب، ولا من قبيل المصادفات، أن يتطور الإنتاج المحفوظي من القصة القصيرة، ابتداء من عام ١٩٣٧ نفسه الذي ظهرت فيه **الرواية**. وكان محفوظ من كتابها، ابتداء من عددها الثاني عشر في ١٥ يوليو ١٩٣٧.

يؤيد ذلك ما لاحظه الدكتور بدر من أن نجيب محفوظ انتقى قصص مجموعته **همس الجنون** من رصيده المنشور في الفترة من ١٩٣٧ إلى

---

(٤٩) أنظر كتابنا: **المجلات الأدبية في مصر**، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٧٤.

١٩٤٦ ، أي أنه تخطى فترة بداية نشره لقصصه الممتدة من ١٩٣٤ إلى منتصف ١٩٣٧ ، حتى أنه «أعاد نشر القصص بنصها دون تعديل كبير مما يتضمن حكماً غير مباشر على القصص المختارة والقصص التي لم تنشر»[٥٠]، أي التي لم تخضع للانتقاء النهائي. وإذا كانت قصصه التي كتبها في تلك المرحلة، عموماً تدور حول محاور ثلاثة، هي القصة الخبر، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة، والقصة الوعظية كما يقول الباحث، فإن قصص همس الجنون تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية، وتهمل ـ أو تكاد ـ قصة الخبر، كما يقول أيضاً[٥١].

وهكذا تطورت البدايات المحفوظية في القصة القصيرة، وجاءت مجموعة همس الجنون، التي لم تظهر قبل عام ١٩٤٦ كما لاحظ الباحث، فضمت خير ما كتبه صاحبها ونشرة حتى ذلك العام. فهي تضم ٢٨ قصة قصيرة، أي أن محفوظاً أسقط من حسابه نحو ٤٦ قصة منشورة. وأغلب الظن أنه لم يرض عما أسقطه أو يقنع بمستواه الفني المحدود عامة، والمتدني في كثير من نماذجه.

من حق نجيب محفوظ أن يفعل هذا بالطبع، ولكن ذلك لا يدخل في حساب الباحثين. فمن حق البحث على هؤلاء أن ينقبوا، وأن يظهروا الكامن والمجهول، كما فعل الدكتور بدر، وكما فعلنا هنا، وكما سيفعل آخرون في المستقبل. ومع ذلك تظل القيمة النهائية لما استبعده محفوظ من قصصه قيمة تاريخية. وتظل هذه القيمة التاريخية متعلقة بتطور القصة القصيرة في أدبنا بوجه عام، وتطورها في أدبه بوجه خاص.

٣ ـ لم يكتب نجيب محفوظ المقالة أو القصة القصيرة وحدها خلال تلك

---

(٥٠) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ١٢١.

(٥١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفترة الباكرة من حياته، ولكنه جرب قلمه في الترجمة أيضاً، فظهر اسمه على كتاب صغير بعنوان «مصر القديمة» من تأليف إنجليزي يدعى جيمس بيكي J. Baikie. وكان محفوظ وقتها لا زال طالباً بكلية الآداب. ويبدو أن الكتاب الإنجليزي الأصلي كان في حوزة سلامة موسى، وأنه شجع محفوظاً على نقله إلى العربية، فقد نشر ضمن مطبوعات **المجلة الجديدة**، وكان موسى يهديه إلى قراء المجلة مقابل احتجابها شهرين في السنة على عادة المجلات الثقافية الشهرية في ذلك الحين. ومع أن الكتاب لا يحمل تاريخاً للنشر فأغلب الظن أنه ظهر عام ١٩٣٢، أي قبل تخرج محفوظ من الجامعة.

ونظراً لعدم تمكننا من التوصل إلى النص الأصلي للكتاب بالإنجليزية، فليس من الممكن مقارنة الترجمة على أصل غائب، أو معرفة ما إذا كان المترجم أنجز الترجمة كاملة أو ملخصة أو مع شيء من التصرف. ولكن إحدى مقالات محفوظ في الأربعينات ربما تلقي ضوءاً على ترجمته لذلك الكتاب، وهي مقالة قصيرة كتبها في صورة تعليق على ترجمة محمود محمود لكتاب **وسائل وغايات** للكاتب الإنجليزي ألدوس هكسلي.

نشر محفوظ تعليقه عام ١٩٤٥ في باب البريد الذي كانت تحتفي به مجلة **الرسالة**، وجعل عنوانه «حول ترجمة كتاب». وفيه ناقش مبدأ «روح الأمانة التي ينبغي أن يأخذ المترجم بها نفسه، متوخياً الدقة البالغة في نقل روح المؤلف وأفكاره كي يحسن التعريف بالمؤلف وكتابه، ويعطي القارىء حقه من الثقافة والاحترام» ثم استطرد معلقاً على هذا المبدأ فقال: «هذا مبدأ هام لا يجوز أن يغيب لحظة واحدة عن انتباه المترجمين، فليس المترجم مطلق الحرية في التصرف فيما يترجم» وكان مترجم الكتاب قد أوجز بعض

(٥٢) الرسالة: ٦ أغسطس ١٩٤٥، ص ٨٥٠. وقد دافع المترجم عن عمله، وبرره، في عدد ٢٠ أغسطس، ص ص ٩٠٥ ـ ٩٠٦.

الفصـول الأخيرة من الكتـاب، ولخص بعضهـا الآخـر، لأنه ـ كـما قـال في مقدمته ـ وجـد أن المؤلف كان في تلك الفصـول «هدّامـاً أكثر منـه مُنْشِئاً». ولكن هـذا أحنق نجيب محفـوظ، وعـدّه تحـايـلاً، وعبثـاً، واستعـلاءً عـلى القارىء. واختتم تعليقه الغاضب بقوله: «كلمة واحدة فإما ترجمة صادقة، أو لا ترجمة على الإطلاق. وليمحق عهد الوصاية إلى الأبد».

ويبدو من روح هذا التعليق الغـاضب وتشديـده على الأمـانة المطلقة في الترجمة أن محفوظاً طبق المبدأ على نفسـه حين تـرجم كتاب بيكي المـذكور، أو كان قريباً منه على الأقل، غـير أن محاولتـه المبكرة في الـترجمة هـذه لم تتكرر بعد ذلك على أي حال. ويبدو أنها تمت كعامل مساعد في الإحاطة بتاريـخ مصر القديم الذي شغل محفوظاً في تلك الفترة، وأوحى له برواياته الثـلاث الأولى.

* * *

تلك هي الـدروب التي سار فيهـا نجيب محفـوظ في بحثـه عن الـطريق المستوعبة لطموحه. وحين بدأت هذه الـطريق في الوضـوح أمام نـاظريـه، وتحت قدميه، منذ ظهور أولى رواياته في سبتمبر ١٩٣٩ لم يفقد صلتـه تمامـاً بالمقال ولا بالقصة القصيرة، في حين انقـطع نهائياً عن الـترجمة فكـأن الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ كانت فترة البحث عن الطريق في حياته الأدبية، فلما وضع قدميـه عليها خفف كثيـراً من خطوه عـلى درب المقال ودرب القصـة القصيرة، وانقطع عن درب الترجمة.

ولا نعتقـد، ممـا مرَّ بنـا، أن محفـوظاً كـان ـ في الفـترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ ـ جـاداً في السير عـلى دربي المقال والقصـة القصيرة، قـدر جـدّه في السير على طريق الرواية. ولا نعتقد أيضاً أنه وجد صدى إيجابياً علنياً لسيره عـلى دربي المقـال والقصـة القصـيرة أكـثر من تشجيـع محـرري المجـلات والصحف التي نشرت له. وما كان ذلك التشجيـع مكتوبـاً أو علنياً. ولكن الحال ما لبث أن اختلفت حين بدأت أولى خطواته على طريق الرواية.

الفصل الثاني
الطريق

عندما ولد نجيب محفوظ في ١١ ديسمبر ١٩١١ كانت الرواية العربية تتهيأ لتوديع مرحلة الطفولية التي استمرت منذ عام ١٨٧٢ تقريباً. ففي ذلك العام ظهرت في القاهرة أول رواية مؤلفة بعنوان **قصة فؤاد ورفقه محبوبته** لكاتب مغمور يدعى نخله صالح[1]. وفي عام ١٩١٣ ودّعت الرواية العربية طفولتها، واستقبلت مرحلة المراهقة. ففي ذلك العام ظهرت رواية **زينب** لكاتب غير مغمور، هو محمد حسين هيكل. ثم استمرّت مرحلة مراهقة الرواية إلى أن أنهاها نجيب محفوظ قبيل نهاية الفترة موضوع بحثنا، أو على التحديد في عام ١٩٤٩، الذي ظهرت فيه روايته **بداية ونهاية**. وكانت هذه الرواية ـ كما سنرى ـ بداية مرحلة رشد الرواية العربية ونضجها، ونهاية مرحلة مراهقتها التي استغرقت نحو ٣٦ عاماً، مقابل نحو ٤١ عاماً استغرقتها مرحلة الطفولة.

وقد كان من طبائع الأمور في مجتمع لا يعرف الرواية ـ على النحو الذي عرفته أوروبا ـ أن يبدأ الاحتكاك بهذا الجنس الأدبي الطارىء عن طريق

---

(١) أوردها المستعرب الهولندي ج. بروجمان. وذكر أنها تقع في ٤٨ صفحة، أشبه بالقصة القصيرة. وتدور حول حكاية غرام تتخللها مقتطفات من الشعر العربي القديم. راجع:

J. Brugman: **An Introduction To The History of Modern Arabic Literature in Egypt.** Leiden. E. J. Brill. 1984. P 207.

الترجمة، وأن تسعى الترجمة إلى تقديم نماذج من الرواية الأوروبية. ولكن غياب الوعي بحركة تطور الرواية الأوروبية في النصف الأخير من القرن الماضي أدى - بالضرورة - إلى التخبط في اختيار النماذج الأوروبية الجديرة بالترجمة. وكانت نتيجة التخبط والعشوائية في الاختيار أن سبق الذوق الشخصي النضج الموضوعي، وتغلبت المصادفة على التخطيط، فجاء فنيلون Fénélon الذي ترجم له رفاعة الطهطاوي **وقائع تليماك** عام ١٨٥٠ (نشرت عام ١٨٦٧) قبل بلزاك الذي لم يترجم له أحد شيئاً حتى نهاية القرن. وكذلك الحال مع زاكون Zaccone الذي ترجم له أديب اسحق وسليم نقاش **الانتقام** ونشراها عام ١٨٨١. فقد سبق هيجو الذي لم يظهر اسمه على نص مترجم قبل عام ١٨٨٨، وهكذا.

ارتبطت هذه البداية العشوائية في الترجمة بالأدب الفرنسي لأسباب ثقافية بحتة، خلاصتها أن الطهطاوي وتلامذته، والمهاجرين من أبناء الشام، كانوا جميعاً يجيدون الفرنسية، إن لم يكن بعضهم عاش في فرنسا زمناً. ولكن هكذا أيضاً كانت بدايات الترجمة من الأدب الإنجليزي والأدب الروسي فيما بعد. فالطريق واحدة عند عشوائية الاختيار، ناهيك عن الأمانة المعطلة عند النقل، والحشو الفارغ عند التعبير[٢].

ومع أن بيروت توسعت في الترجمة وقتها فقد ظلت ترجمة الروايات قليلة بوجه عام، مثلما قل الاقتباس والتأليف على أي حال طوال النصف الأخير من القرن الماضي. وسيطر عليهما معاً الطابع الأخلاقي التعليمي الوعظي، ابتداء من رواية **الأماني والمنح - حديث قبول وورد جنه** التي وضعها محمد عثمان جلال ونشرها عام ١٨٧٢ عن رواية **بول وفرجيني** للفرنسي برناردين سان بيير، وهي نفسها ترجمها فرح أنطون، ثم مصطفى لطفي المنفلوطي في الربع الأول من هذا القرن، وإلياس أبو شبكة في الربع

---

(٢) Ibid. PP 216 - 218.

التالي. وهذا دليل آخر على تغليب الهوى الشخصي، إن لم يكن دليلاً على التخبط وتبديد الطاقة.

غير أن تياري الترجمة والاقتباس كانا متعاونين إلى درجة الاختلاط، كما هو واضح في محاولات عثمان جلال والمنفلوطي من بعد. ولم يكن الاقتباس مجرد تغيير اسم أعجمي باسم عربي، ولا مجرد نقل بيئة باريس إلى بيئة القاهرة أو بيروت، وإنما كان أيضاً التصرف في الترجمة، بالحذف والزيادة، حسبما اقتضى الحال. وهذا ما يوضحه يعقوب صروف عام ١٩٠١ في تقديمه لترجمة رواية **أمينة**، التي ألفتها أميرة شرقية على حد قوله، ثم نقلها هو إلى العربية عن أصلها الإنجليزي. فهو يقول: «وقد أشرنا إلى هذه الرواية حين صدورها، وطالبنا كثيرون بنقلها إلى العربية، فرأينا أن نلبي الطلب الآن، غير مقيدين بما كتبته المؤلفة، بل متصرفين فيه حسب مقتضى الحال»[٣]. فلم يكن من السهل إذن أن يتم النقل والترجمة بأمانة، لا لافتقار المترجمين إلى أدوات النقل ولغته، وإنما لافتقار المجتمع نفسه إلى أدوات التعامل مع ذلك الجنس الأدبي الجديد، وعدم استقرار فهمه للرواية ووظيفتها الاجتماعية، مما انعكس أثره على التأليف بالطبع، وعطل نموه، وأطال طفولته.

ولعلنا نتساءل عن سر عدم استقرار فهم الرواية ووظيفتها الاجتماعية، فلا نجد أمامنا - في النصف الأخير من القرن الماضي - سوى ذات الدعوى التي مرت بها أوروبا عند نشأة الرواية الحديثة في آدابها، أي دعوى الخطر على الأخلاق والأعراف الاجتماعية.

لقد لخص محمد عبده هذه الدعوى بصورتها العربية في مقال نشره عام ١٨٨١ بجريدة **الوقائع المصرية**، وكانت - وقتها - جريدة عادية مثل

---

(٣) مجلة: المقتطف. فبراير ١٩٠١، ص ١٤٥.

غيرها من الجرائد، بالإضافة إلى صبغتها الرسمية. وكان محمد عبده نفسه محررها وموجه الرأي فيها، فكتب مقاله بعنوان «الكتب العلمية وغيرها»[٤]. واستهله بقوله: «تنقسم المؤلفات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين» ثم تحدث عن هذه الأقسام، وقال إن منها الكتب النقلية الدينية، والكتب العقلية الحكمية، والكتب الأدبية، وكتب الأكاذيب الصرفة، مثل السير الشعبية التي يعرفها بأنها «تاريخ أقوام على غير الواقع»، وكتب الخرافات التي تعالج السحر والشعوذة والكيمياء الكاذبة.

وعرف محمد عبده الكتب الأدبية بقوله:

«هي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار، وتهذيب الأخلاق. ومن هذا القبيل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات، وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفا، والمرزبان، والتليماك، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام، وغيرها من بقية المؤلفات. وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور، ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته»[٥].

ومع أن محمد عبده استخدم مصطلح «الرومانيات»، من «رومان» Roman الفرنسية بمعنى رواية، فقد عدّ الرواية أداة لتنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، شأنها شأن كتب التاريخ والأخلاق. وحدد غايتها في تعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل.

---

(٤) الوقائع المصرية: ١١ مايو ١٨٨١، نقلاً عن محمد رشيد رضا: **تاريخ الأستاذ الإمام**،ج ، ط ٢، مطبعة المنار، القاهرة، ١٩، ص ص ١٥٣ - ١٥٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

ولكنه لم يقصرها على الحديث المنقول عن أوروبا مثل وقائع تليماك، وإنما ضم إليها ما تركه العرب القدماء في تراثهم من كتابات أو مترجمات قصصية، ومقامات، ونوادر. وبذلك وضع القصص ـ كجنس أدبي ـ في باب الأدب الهادف إذا صح هذا التعبير المعاصر، وجعل لها التزاماً اجتماعياً وآخر أخلاقياً. ومن هذه الناحية يمكن أن نعده من رواد الدعوة إلى الالتزام ـ في أدبنا الحديث ـ بمعناه الاجتماعي والأخلاقي.

غير أن محمد عبده لم يكتف بهذا التصنيف لما يقرؤه الناس في عصره، وإنما اتخذه تمهيداً ـ على حدّ قوله ـ للإشارة إلى ما استنته الحكومة ـ وقتها ـ من لوائح مقيدة لطباعة الكتب، وصدور الأوامر بألا يطبع كتاب في إحدى المطابع إلا بعد الحصول على رخصة تجيز الطبع، حتى يتم الحجز على ما يخل بالديانة أو السياسة. «وكان يصرح بطبع غير ذلك من أصناف القسمين الأخيرين (هما كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات) على أنهما ليسا مما يخل بالدين، ولا مما يناقض السياسة، ولذلك كثر طبع الكتب في هذين القسمين، حتى انتشرت في سائر جهات القطر، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين... ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظُلَم الجهالات، وانحطاطهم عن درجة الكمالات، وهذا من أضر المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والإخشيشان»[٦] وبناء على هذا صدرت أوامر نظارة الداخلية ـ كما يقول ـ بالحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول، المخلة بالآداب، وهي كتب القسمين الأخيرين.

ويضيف عبده:

«فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب (أبو زيد) وما معها من الكتب، كعنتر عبس وغيرها، أن يستبدلها بكتب التاريخ الصحيحة، كتاريخ

---

(٦) المصدر نفسه، ص ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

المسعودي وتاريخ (إظهار أنوار الجليل) لحضرة رفاعة بك، وتاريخ الكامل لابن الأثير، وتاريخ الدولة العلية، وكتب القصص الأدبية المترجمة في أعداد الأهرام، والقصة التي طبعت في مطبعة العصر الجديد، وهي المعنونة بالانتقام، وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب (كليلة ودمنة) وما ماثلها من الكتب التي جعلت على ألسنة الطيور والحيوانات. وعلى من كانت فيه بقية من حب كتب الخرافات المعبر عنها بالريحاني أو غيرها من كتب الوفق والتنجيم أن يقلع عنها، ويشغل نفسه بما يرى منه الفائدة»[٧].

لقد استبعد محمد عبده ـ كما يتضح من حديثه ـ الرومانيات، أو القصص، من قائمة المحظورات المضرة بالأخلاق والتربية، ولكنه ساوى بين السير الشعبية، التي نعدها نحن اليوم من الأدب الجاد، وبين كتب السحر والتنجيم. ومع أنه انطلق في تصوره للقضية من نقطة محاربة التعلق الشعبي بالخرافات، فالنهاية التي انتهى إليها تصب في مجرى التعامل مع الرواية بصفتها شكلاً أدبياً غير قائم بذاته، وأداة لغايات أخرى غير الفن والمتعة الفنية. وإذا كان ذلك المجرى اجتماعياً، تسنده مواضعات دينية وأخلاقية، وتحميه إجراءات ولوائح تشريعية، فقد حفرته النخبة المتعلمة، أو من نسميهم بقادة الرأي العام، مثل محمد عبده.

ولكن محمد عبده لم يكن وحده في هذا المجال، ولا كانت مصر وحدها صاحبة التنبيه على التعامل الاجتماعي مع الرواية، وتوظيفها في غايات التعليم والتثقيف والتهذيب. وإذا كان عبده رجل فكر ورجل دين في آن واحد، فقد شاركه رؤيته الاجتماعية للرواية بعض أرباب الفكر من غير رجال الدين. فبعد أقل من عام على ظهور مقاله ذاك نشر محرر المقتطف كلمة حول الموضوع في بيروت قبل انتقاله إلى القاهرة. وفي هذه الكلمة

(٧) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبية» قال يعقوب صروف بغير توقيع :

«لو استقرينا قلق الشبان والشابات لوجدنا أكثره مسبباً عن الحب الباكر الناتج من قراءة الروايات والأشعار الحُبية، فإن الشاب إذا قرأ رواية حُبِّية جعل يستغنم كل فرصة لقراءة ما شاكلها من الروايات، فيضيع وقته سدى، ويفسد ذوقه، ويهمل واجباته. وقد يتعلق بحبال الحب الباكر، وليس له من نفسه رادع يردعه، فيصرف شبابه في ما يوقعه في الندم أخيراً. وما قيل في الشبان يقال في الشابات. ولذلك يجب على كل الذين يعتنون بتربية الأولاد أن لا يسلموهم إلا الكتب التي تربي عقولهم وآدابهم خير تربية، وأن لا يسلموهم كتباً فيها شيء مما يفسد الأخلاق ويطوح في الهوى، مهما كان قليلاً، لأن درهماً من السم يميت ولو كان في رطل من الدسم. فإذا رُبِّيَ الولد على قراءة الكتب المفيدة، والبحث في المواضيع النافعة التي تلذ للعقل، وتربَّى القوى العقلية والأدبية لم يجد وقتاً لقراءة الروايات الباطلة، ونحوها يفسد الأخلاق. وهذه المسئلة من أدق المسائل وألزمها. ويجب على الآباء والمعلمين وغيرهم من المعتنين بالأولاد أن ينتبهوا إليها حق الانتباه، وأن لا يسلموا الولد شيئاً من الكتب والرويات والأشعار العشقية المهيجة للشهوات، الخالية من تهذيب الأخلاق، لأن الطبع ميال إلى قراءة هذه الكتب والتضرر بها إنْ تعلق بها قبل أن تتقوى القوى الأدبية والعقلية تقوّياً يردعه عن هواه، ويكبح جماح عواطفه»[8].

ومن الواضح أن صروف، الذي كتب هو نفسه روايات حبية فيما بعد، لا ينطلق من نقطة محاربة الخرافات التي انطلق منها محمد عبده، وإنما انطلق من نقطة الضرر الأخلاقي والتربوي لروايات الغرام والعشق التي أقبلت الصحف اللبنانية على ترجمتها ونشرها في ذلك الوقت. ولكنه أيده

---

(٨) المقتطف: أغسطس ١٨٨٢، ص ١٧٤.

ضمنياً في دعوته إلى أن تحمل الرواية رسالة تثقيفية تهذيبية، وإن لم يؤيده في منع طبع ما يخل بهذه الرسالة.

كانت نتيجة هذه الدعوة إلى الرواية الملتزمة إيجابية على أي حال. فقد استجاب إليها المجتمع والأدباء معاً. وخرج من هذه الإستجابة اتجاه معين ما لبث أن هيمن على التأليف الروائي بشكل عام طوال أكثر من نصف قرن بعد ذلك، وهو الاتجاه الاجتماعي التعليمي، سواء أخذ مادته من التاريخ مثلما فعل سليم البستاني في لبنان، وجميل نخله المدور وأحمد شوقي وجرجي زيدان في مصر، أو أخذ مادته من الواقع مثلما فعل فرح أنطون ويعقوب صروف ومحمد لطفي جمعة ومحمود طاهر حقي في مصر. وفي الحالتين كان النقد والإصلاح الاجتماعيان هدفاً أساسياً للكتاب قبل التعليم والتثقيف، وكانت الرواية وسيلة لهدف آخر دائماً غير الفن والمتعة الجمالية. ومن اللافت للإنتباه هنا أن الرواية لم تكن وحدها وسيلة التعليم، أو الوعظ، أو الارشاد، أو الإعلام، وإنما شاركتها الأجناس الأدبية الأخرى التي أخذناها معها عن أوروبا، أي المقالة والمسرحية والقصة القصيرة. ومع ذلك كانت هذه الغايات معمولاً بها في ذات الوقت أيضاً على صعيد ما ورثناه من أجناس أدبية عن أجدادنا، مثل القصيدة والمقامة.

ولولا هذا الاتجاه الاجتماعي التعليمي لتعطلت الاستجابة الاجتماعية للرواية كجنس أدبي وافد، على صعيد مؤسسات المجتمع ابتداء من الأسرة إلى الدولة. فكأن الالتزام الاجتماعي كان طوق النجاة الذي أنقذ الرواية من الموت خنقاً. وعن طريقه انفتحت الأبواب أمام الرواية، وتنقلت بين التاريخ والواقع، أو بين الماضي والحاضر، وازداد إقبال المجتمع عليها، واكتسبت اسمها الذي تشتهر به اليوم.

عندما أصدر جرجي زيدان مجلة **الهلال** في القاهرة، في سبتمبر ١٨٩٢، جعل الروايات تشكل الباب الثالث من أبوابها الخمسة، كما أشار

في افتتاحيته. وشرح الغرض من هذا الباب بقوله: «سندرج فيه من الروايات ما كان على مثال ما كتبناه مما هو تاريخي أدبي، ممثّل لعوائد الشرقيين وحوادثهم، موافق لأذواقهم، خال من الحوادث الأجنبية والمسميات الأعجمية، فندرج في كل جزء من الهلال جزءاً من الرواية، مع ما تحتاج إليه من الرسوم»[٩].

ولكن المجلات المهتمة بالرواية والقصة عموماً لم تولد مع **الهلال** أو بعدها، وإنّما ظهرت قبلها أيضاً **الراوي** التي صدرت في الإسكندرية عام ١٨٨٨. ولّما نجحت **الهلال** ازداد عدد المجلات القصصية، وانتسب بعضها إلى الرواية، مثل: **منتخبات الروايات** (١٨٩٤)، **سلسلة الروايات** (١٨٩٩). وأصبح من النادر أن تجد مجلّة لا تقبل على الرواية مترجمة أو مقتبسة أو مؤلفة.

وسط هذا الإحتفال الإعلامي بالرواية لم تتوقف محاولات التأليف الروائي، ولا محاولات الترجمة والاقتباس. ولم يهتز التزام الرواية بالمجتمع والإصلاح والتهذيب، في ظل قانون المطبوعات الذي صدر عام ١٨٨١ وأشار إليه محمد عبده، بل في ظل الوضع السياسي المعقد الذي طرأ في العام التالي عندما احتل الإنجليز مصر، وأحدثوا تغيرات ملحوظة على جميع المستويات تقريباً، ولا سيما من الناحيتين الاجتماعية والنفسية اللتين تهمان فن الرواية الناشيء. ودعم الاحتلال التزام الرواية الاجتماعي ببعد وطني لم يكن بارزاً فيه قبل ١٨٨٢. بل كان الاحتلال أيضاً سبباً مباشراً في ترسيخ هذا الالتزام بوجه عام.

وإذا كانت الصحافة وفّرت للراوية وسيلة أساسية أولى للوصول إلى القارىء، قبل وسيلة الكتاب، فقد وفرت لها أيضاً أسلوباً نثرياً بسيطاً، خالياً إلى حد ما من تعقيدات الأسلوب النثري في النصف الأول من القرن

(٩) الهلال: العدد الأول. سبتمبر ١٨٩٢، ص ص ٢ ـ ٣.

الماضي. وكان فن المقالة بالذات الذي بدأ مع رفاعة الطهطاوي قد تطور من النواحي الأسلوبية، حتى وصل في نهاية القرن إلى وضوح التعبير وسلاسة الجملة وقصرها، وانخفاض الزركشة والمحسنات البديعية، وهبوط أسهم السجع، ولا سيما عند محمد عبده وعبد الله نديم وابراهيم المويلحي وقاسم أمين. وبذلك تهيأ للرواية نثر بسيط مناسب، حتى عند بعض المتشددين مثل محمد المويلحي والإنشائيين مثل المنفلوطي.

مع الإقبال الجماهيري والإعلامي على الرواية ازداد إقبال الأدباء على كتابتها، ولا سيما بعد نهاية القرن وبداية قرن جديد. كما ازداد اطلاع الأدباء على التجارب الروائية الأوروبية، ولا سيما خارج نطاق الرواية الرومانتيكية التي بدأوا بها، نقلاً واقتباساً وتأليفاً، طوال النصف الأخير من القرن الماضي. وترتب على ذلك ظهور بعض إرهاصات الواقعية مع بدايات القرن الجديد، في جو مشبع بالرومانتيكية، والخيال، والعواطف.

وشهد عام ١٩٠٥، على سبيل المثال، روايتين مبشرتين بالواقعية، إحداهما بعنوان **في وادي الهموم** لمحمد لطفي جمعة، والأخرى بعنوان **القصاص حياة** لعبد الحميد خضر البوقرقاصي.

في مقدمة جمعة لروايته فرق بين ما سماه الخيال والحقيقة، وأعلن انتصاره للأخيرة، واعتناقه مذهب «الحقيقية» كما سمّاه، أي الواقعية التي سار عليها بلزاك وزولا في فرنسا، واختلفا بها مع «الخيالية»، أي الرومانتيكية التي سار عليها وولتر سكوت الإنجليزي وألكساندر ديماس الفرنسي. وبالرغم من الفروق بين الواقعية عند بلزاك والطبيعية عند زولا فقد جمع بينهما جمعة ووضعهما في مصطلح واحد هو «الحقيقية». ثم أبدى عزمه على تصوير «معايب الحياة الاجتماعية» على حد قوله. أما الرواية ذاتها فقد تناولت لأول مرة - تقريباً - بؤس حياة الساقطات، وألقت بمسؤولية سقوطهن على المجتمع، وفعلت ذلك بأسلوب بسيط، قريب من أسلوب المقامة بعض

الشيء في استهلاله كل فصل بعبارة «قال محدثي»، ولكنه أنضج من المقامة في البنية والتعبير القصصيين[10].

وعلى غلاف رواية القصاص حياة كتب البوقرقاصي عبارة «واقعة علمية أدبية غرامية حقيقية تاريخية» وكأنه أراد أن يجمع اهتمامات القراء في سلة واحدة. وأشار في مقدمتها إلى أن قصده من كتابتها هو تبصير الناس وإفادتهم حول زواج الفتاة بغير من تحب[11].

لم تكن هاتان الروايتان ناضجتين فنياً على أي حال، وإنما سارتا في ركاب المحاولات الأخرى ذات الطابع الرومانتيكي، من حيث الميل إلى التقرير والخطابية والإنشائية في التعبير، ومن حيث البناء المكبل بالمصادفات والغرائب غير المبررة فنياً. ومع ذلك دارت الأخيرة في الريف، حيث دارت وقتها محاولات أخرى لمحمود خيرت ويعقوب صروف ومحمود طاهر حقي وصالح حماد وغيرهم.

ومن الضروري أن نشير إلى تلك الدائرة الضيقة ـ نسبياً ـ التي تحركت بداخلها عملية قراءة الرواية. فقد كانت نسبة الأمية تتزايد مع تزايد السكان. ولكن لأن الرواية كانت لعبة جديدة من ألعاب الحضارة المتفوقة الغازية، مثل التليفزيون في عصرنا، فقد تزايد الإقبال على قراءتها وطلبها شيئاً فشيئاً. ومع بدايات القرن العشرين بدأت تجارة روايات التسلية في الانتشار تلبية للطلب المتزايد على القراءة. واتخذت الترجمة ـ بصفة خاصة ـ مساراً تجارياً إلى حد كبير فيما يتعلق بالرواية. وكان إهمال سلطات الاحتلال لقانون المطبوعات، السابق ذكره، أثر في رواج ترجمات روايات

---

(١٠) Brugman. Op., Cit., PP 209 - 210.

(١١) سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص ٢٥ ـ ٣٠.

التسلية، وسلاسل المسامرات، إلى درجة شكت منها المجلات الجادة، مثل **البيان** التي نشر محررها عام ١٩١٣ كلمة ناشد فيها المشتركين أن يسددوا اشتراكاتهم، حتى لا تتوقّف المجلّة. وأضاف المحرّر عبد الرحمن البرقوقي، وهو نفسه أديب ومحقق لبعض كتب التراث مثل ديوان المتنبي:

«ماذا يريد منّا وبنا الماطلون؟ أيريدوننا على أن نجعل لهم الاشتراك بقيمة مسح أحذيتهم؟ أيريدون أن نخرج لهم بدل مجلة البيان (حسن أبو علي سرق المعزة) أو سلسلة من سنكلر وكارتر وتلك التي لم يقف ضررها عند حد الجناية على الأخلاق بل تعداه إلى الجناية على اللغة؟»[١٢].

في ذلك العام الذي حذر فيه البرقوقي من خطر روايات التسلية على الأخلاق واللغة ظهرت رواية لم يهتم بها كثيرون وقتها، ربما لأن مؤلفها لم يضع عليها اسمه الحقيقي، مكتفياً بعبارة «فلاح مصري»، وهي رواية **زينب**. ومع ذلك تحمست لها مجلة **البيان**، وكتبت عنها تعليقاً بغير توقيع، هذا نصه كاملاً:

«لا نرى في عالم الكتابة في هذا البلد نقصاً أعيب، ولا عاباً أفضح من خلونا من الكتاب الروائيين. ولعل مدعاة هذه النقيصة أننا قليلو الملاحظة حتى في أبسط المحسوسات. ولو سألت أي رجل منّا عن عدد نوافذ داره، أو أبواب حجراته، أو دَرَج سلمه لتردد في الجواب غير عليم. ولا حجة لمن يدّعي بأن بلادنا متناسبة المناظر متناسقتها، لا ينبسط لها خيال الكاتب، ولا تمرح في معالم حسنها المتشابهة خاطرة الروائي. فليست الروايات مقصورة على وصف جلال الطبيعة وبديع مناظرها. ونحن نريد كتاباً روائيين يأخذون من حالنا الحاضرة، وأدوائنا وعللنا، ومبدأ المحافظة على القديم المتأصل في نفوس شيوخنا وبعض شبابنا، والحال التي كان عليها

---

(١٢) البيان السنة ٢ ج ٨، ٩ (شوال وذو العقدة ١٣٣١ هـ - ١٩١٣ م) ص ٥٦٣.

آباؤنا، وصالحة عاداتهم وفاسدتها، موضوعات يصيغونها في أسلوب روائي على مبدأ (الريالپزم). ولاضرار في وضع روايات خيالية يرمي كتابها بها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة يهذبون بها العواطف، ويقوِّمون بها أود الأخلاق. فليس مبدأ (الرومانتزم) في فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق.

نقول ذلك وفي يدنا رواية صالحة، هي بدأ عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروْح، تلكم رواية (زينب)، وضعها صاحبها يصف فيها حال الريفيين، في طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبهم وجمود كبارهم وتقوى كهولهم، وضمنها مبادىءله عصرية، ليس فيها إلا الرشيد القويم، متبعاً في ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وتكرى.

ذلكم محمد حسين هيكل، رجل شديد العارضة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حاضر الذهن، سريع الخاطر. وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة فاكتفى بكتابة (فلاح مصري) على غلاف روايته. وإنا نُجِل هذه منه كما نُجِل هذه الرواية البديعة النافعة. ونرجو أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات. فنحن بحاجة شديدة إليها وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير. ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معربات ديكنز وديماس ودوديه وأمثالهم بما ينشر من جلائل الروايات»[١٣].

ونستطيع أن نستخلص من هذا التعليق بعض المؤشرات المهمة:

١ ـ نقص الكتاب الروائيين (الحقيقيين) يرجع إلى ضعف الملاحظة الحسية.

٢ ـ حاجتنا ماسة إلى ارتباط الرواية بالواقع دون التقليل من شأن الرواية الخيالية، أو الرومانتيكية، ما دامت ملتزمة بغايات سامية.

(١٣) المصدر نفسه، ص ص ٥٦١ ـ ٥٦٢.

٣ ـ ضرورة الالتزام بالمجتمع والأخلاق في روايات الواقعية والرومانتيكية معاً.

٤ ـ رواية زينب فتح لعهد جديد في عالم الرواية، فضلاً عن أنها ملتزمة، نافعة.

ومن الواضح أن هذه المؤشرات الأربعة تلخص المرحلة السابقة في تأليف الروايات تلخيصاً جيداً، وتضع زينب في ختام المرحلة وبداية المرحلة التالية، وتلح على التزام الرواية أياً كان تناولها للواقع. أما فيما يتعلق بهيكل فقد كان هذا التعليق أول ما كشف عن اسمه كمؤلف للرواية، أي أن تخفِّيه وراء اسم «فلاح مصري» كان أمراً مكشوفاً، بغض النظر عن دواعيه الشخصية، مثل خوفه على سمعته عندما كانت الرواية عملاً مشكوكاً في أمره داخل دائرة الصفوة. كما كشف التعليق عن التاريخ الحقيقي لظهور الرواية، وهو عام ١٩١٣، وليس عام ١٩١٤ كما ذكر هيكل نفسه[١٤]، ولا عام ١٩١٢ كما ذكر بعض الباحثين[١٥].

كانت «زينب» رواية ناضجة بمقاييس عصرها، أي إذا قارناها بما سبقها من روايات، ولكنها لم تكن أول رواية في مصر[١٦]. فقد سبقها ـ كما رأينا ـ عدد لا بأس به من المحاولات. ومع أنها تشترك مع هذه المحاولات في

---

(١٤) محمد حسين هيكل: زينب. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٧.

(١٥) سبق أن تناولنا موضوع الرواية وتاريخ ظهورها في: **قضايا ومسائل في الأدب والفن**، كتاب الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ١٩٧٥، ص ص ١٥٧ ـ ١٦٤ وقد أشار هيكل في مقدمته ـ مصدر سابق ص ٨ إلى تاريخ الظهور الحقيقي. فبعد أن استهل المقدمة بعبارة «نشرت هذه القصة للمرة الأولى في سنة ١٩١٤» عاد فقال في موضع تال: «وظهرت طبعة «زينب» الأولى قبل الحرب»، أي أنها ظهرت قبل ١٩١٤، وهذا هو الصحيح.

(١٦) ذكر محمود تيمور في مقدمته لمجموعة **الشيخ العبيط** (١٩٢٦) أن زينب هي «أول رواية مصرية» وتبعه المستعرب هـ. أ. جب (١٩٣٣) فكتب أنها «أول رواية =

افتعال المواقف، ورسم الشخصيات بعاطفية أكثر من اللازم، وتسطيح يحرمها من الامتلاء وتعدد الأبعاد، فهي تتميز عن سابقاتها بحيوية التصوير، وتناسق البناء إلى حد كبير، ودرامية الحوار في كثير من المواقف. وهذه كلها عناصر نضجها. وإذا كان هيكل كتبها من واقع الحنين إلى بلده وهو مغترب، والاحتكاك المباشر بالثقافة الفرنسية، فقد جاء ذلك على نحو رومانتيكي في التصوير والتعبير، وكذلك في التأثر بالروائيين الفرنسيين من غير الواقعيين، مثل بيير لوتي وبول بورجيه.

ومع أن زينب كانت مغامرة فردية، أقرب إلى الفلتة في إنتاج صاحبها نفسه، فقد قدر لها أن تنهي مرحلة الطفولة التي مرت بها الرواية في مصر. فكأن هذه المرحلة بدأت عام ١٨٧٢ كما أشرنا من قبل، وانتهت عام ١٩١٣، أي أنها دامت نحو ٤١ عاماً. وهذا زمن قياسي، في الحقيقة، إذا قورن بزمن طفولة الرواية في أوروبا.

كان من الممكن أن يقصر هذا الزمن لو أن الرواية ظهرت منذ البداية وسط حركة أدبية منظمة، تحسن انتقاء الروايات للترجمة والاقتباس، أي توفير النماذج الناضجة، كما تحسن متابعة المجتهدين والمغامرين في التأليف الروائي بالتوجيه السليم والنقد البناء. وليس من قبيل المصادفات أن يولد نقد الرواية بعد ولادتها بسنوات، لأن النقد العربي الحديث اهتم بالشعر كما نعرف، ولم يكن له سابق خبرة بالأجناس الأدبية الجديدة الوافدة، وعلى رأسها الرواية. ومن ثمة كانت ترجمة الروايات واقتباسها وتأليفها أسبق في الظهور من نقدها. ولما ظهرت أولى محاولات هذا النقد، نظرياً وتطبيقياً،

= مصرية حقيقية»، ربما نقلاً عن تيمور. راجع: - Brugman, Op., Cit., PP 210 211 كما ذكر يحيى حقي أنها «القصة الأولى في أدبنا الحديث». راجع مؤلفاته الكاملة، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ج ٢، ص ٤١.

كان أصحابها من محرري المجلات الثقافية التي ظهرت خلال مرحلة طفولة الرواية، مثل: **المقتطف، الهلال، البيان، الضياء، الجامعة**. وكان هؤلاء المحررون من أبناء الشام (يعقوب صروف، جرجي زيدان، ابراهيم اليازجي، فرح أنطون) وباستثناء اليازجي ساهم الثلاثة الآخرون بمحاولات في ترجمة الرواية وتأليفها مثلما ساهموا باجتهادات في نقدها. ولكن هذه الاجتهادات دارت ـ بشكل عام ـ في إطار التعريف بالرواية الأوروبية، وبيان خصائصها، ونقد المحاولات العربية بخفة دون تحليل أو مقارنة. ولم تكن المصطلحات المستخدمة في هذا النقد تكشف عن المتابعة الدقيقة لنظائرها الأروبية.

وقد اعترض أحد كتاب تلك المرحلة، وهو فرح أنطون، عام ١٩٠٦، على استخدام مصطلحي الرواية والروايات، وخطأ مستخدميهما، على أساس أن الروايات في اللغة هي الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان عن فلان، وأن الصواب هو تسمية «الرواية» باسم «القصة»، لأنها عبارة عن أحاديث ووقائع يتخيلها المؤلف ويقصها على قرائه[١٧]. ولكن هذا الاعتراض لم يقض على شيوع الخطأ، مثلما لم يقض على شيوعه في المقال ذاته.

لعله أصبح من الواضح أن عوامل طول مرحلة طفولة الرواية كانت خارجة عن إرادتها، وأن الاتجاه الغائي ـ إذا صح التعبير ـ كان أخطر هذه العوامل. فقد أفسد التوظيف الغائي للرواية مواهب الروائيين وعطلها عن النمو، وجعلها خادمة لغايات أخرى غير الفن. ومع أن الالتزام أنتج روايات جيدة فنياً فيما بعد، فقد كان من الصعب تحقيق هذه الجودة في مرحلة الطفولة. ولولا أن هيكلاً كتب زينب أثناء بعثته الأوروبية بعيداً

---

(١٧) **مجلة الجامعة**: نوفمبر ١٩٠٦، مقال «إنشاء الروايات العربية»، ص ٣٠٥.

عن المؤثرات المحلية، وحررها من الغائية المباشرة لما كتبها على ذلك النحو. ويبدو أن هذا هو سر توقفه بعد عودته إلى مصر، وظهور زينب، عن الاستمرار في الإبداع الروائي، فسرعان ما شغلته الغايات الاجتماعية والسياسية المباشرة عن متابعة السير في طريق الرواية نحو ثلاثة عقود. ويبدو أيضاً أن خلو الرواية من ذلك التوظيف الغائي المباشر ساهم في دفعه نحو رفع اسمه من على غلافها عند نشرها. فلو أنها سايرت ما كان يكتب وقتها، وحملت دعوة مباشرة من أي نوع، لما خجل من وضع اسمه عليها.

وإذا كانت الرواية ولدت في مهد من المشكلات والتحديات، واضطرت - كما رأينا - إلى الاشتباك منذ البداية مع هذه المشكلات وتلك التحدّيات، وتحمّلت في سبيل ذلك أنْ تضحّي بمقوّمات الفن، فقد ازدادت المشكلات والتحدّيات - على أيّ حالٍ - بعد انتهاء طفولتها، ودخولها مرحلة المراهقة في عام ١٩١٣.

كانت «زينب» نفسها تحمل جنين بعد جديد من أبعاد الإلتزام، هو ما سمي وقتها باسم الأدب القومي، أي الأدب الذي يعكس الشخصية القومية لمصر ويدعمها. وكان هيكل نفسه من أبرز دعاة هذه الفكرة التي نادى بها أستاذه أحمد لطفي السيد. ومع أن هيكلاً كان يهمه في الأساس أن يصور بعض «مناظر وأخلاق ريفية» كما جاء في العنوان الفرعي لروايته، فقد أرضى طلاب فكرة «المصرية» من هذه الناحية كما أرضى طلاب الفن غير الموظف توظيفاً مباشراً لخدمة أي فكرة. وقد استمر هو - على أي حال - في التعبير عن فكرة الأدب القومي من خلال مقالاته التي تفرغ لها بعد زينب في صحيفة الجريدة التي أشركه في تحريرها أستاذه. وعن طريق الجريدة أتيح للفكرة لسان حال قوي، فلما توقفت عام ١٩١٥ خلفتها جريدة السفور التي توقفت بدورها عام ١٩٢٤. ثم ظهرت مجلة

الفجر التي توقفت عام ١٩٢٧، بعد أن سلمت راية الدعوة إلى جريدة **السياسة الأسبوعية**. وقد أسسها هيكل، وتولى تحريرها عام ١٩٢٦، حتى توقفت بدورها عام ١٩٤٩.

وطوال ذلك التاريخ اكتسبت الدعوة إلى الأدب القومي أنصاراً كثيرين، وأثرت في أدباء كثيرين أيضاً، كان على رأسهم أحمد ضيف الذي نقل الدعوة إلى محاضراته الجامعية منذ عام ١٩١٨، ومحمد ومحمود تيمور، وعيسى وشحاته عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ويحيى حقي. ومع أن الستة الأخيرين كانوا من أعمدة مجلة **الفجر** وما سمي باسم المدرسة الحديثة، فقد نجحوا في لفت انتباه توفيق الحكيم إلى دعوتهم حين شرع في كتابة روايته **عودة الروح** عام ١٩٢٧. وارتبطت هذه الدعوة الفكرية بدعوة أخرى فنية هي الدعوة إلى الواقعية التي نبه عليها لطفي جمعة من قبل. وباستثناء محمود تيمور كان إنتاج هذه الجماعة محدوداً بشكل عام في مجال الرواية، ميالاً إلى القصة القصيرة. وكانت الروايات القليلة التي أنتجها أفرادها قصيرة بوجه عام، ولكنها جيدة من الناحية الفنية، وملتزمة اجتماعياً وقومياً من الناحية الفكرية. والأهم من هذا كله أنها كانت ـ مع روايات محمود تيمور ـ أنضج فنياً وفكرياً من زينب التي اعترف تيمور وحقي بأمومتها وريادتها(١٨).

وبالرغم من تجمع هؤلاء الكتاب في مجلة **الفجر** وإطلاقهم اسم «المدرسة الحديثة» على تجمعهم فلم تكن محاولاتهم في النهاية سوى مغامرات فردية، لم تنشىء تيّاراً. بل إنها لم تكتشف إلّا في الستينات حين ألقى يحيى حقي الضوء عليها. أما دعوتهم إلى الأب القومي والمصرية فقد انخفض بريقها في الثلاثينات، وتولاها آخرون من غير زمرتهم، مثل

---

(١٨) راجع هامش ١٦ أعلاه.

سلامة موسى وتوفيق الحكيم اللذين أضافا إليها عنصر التاريخ المصري القديم، وربطاها بالفرعونية. وإذا كان سلامة موسى اقتصر على كتابة المقالات، فقد كتب الحكيم روايته المشهورة **عودة الروح** على ضوء تلك الدعوة.

كانت الثلاثينات من العقود الغنية بالرواية في النصف الأول من القرن العشرين. ولكنها لم تكتسب غناها من الدعوة إلى الأدب القومي وحدها، وإنما من نزول عدد من الكتاب المرموقين إلى ميدان الرواية، ولا سيما المازني وطه حسين والعقاد. فقد نشر الأول روايته **ابراهيم الكاتب** كاملة عام ١٩٣١ بعد أن نشر منها أجزاء في جريدة **السياسة الأسبوعية** عام ١٩٢٩. ونشر الثاني الجزء الأول من سيرته الذاتية **الأيام** كاملاً عام ١٩٢٩ بعد أن نشره مسلسلاً بمجلة **الهلال** عامي ١٩٢٦ - ١٩٢٧. كما نشر روايته **أديب** عام ١٩٣٥[١٩]. ونشر الأخير روايته **سارة** عام ١٩٣٨. ومع أن هذه الأعمال غلب عليها طابع السيرة الذاتية الذي ظهرت به **الأيام**، ولامست بعض حدود التحليل النفسي ولا سيما عند المازني والعقاد، وحفلت بنواقص الصفة الفنية، فلا شك أن أهميتها ترجع إلى أن أصحابها كانوا من ذوي الكلمة المسموعة والصيت العريض، مما اجتذب الشباب إلى الرواية كوسيلة للتعبير الأدبي، وضمن للرواية - كجنس أدبي - بعض الإحترام عند الصفوة بصفة خاصة، وربما عند القراء الجادين بصفة عامة.

ومع أن توفيق الحكيم شغل نفسه بالمسرح منذ بداياته الأدبية، فقد كتب روايته **عودة الروح** في باريس، كما فعل هيكل من قبل، وانتهى منها عام

---

(١٩) نشر طه حسين روايته **الحب الضائع** مسلسلة بمجلة **الراديو المصري** عامي ١٩٣٧ - ١٩٣٨ (بغير انتظام).

١٩٢٧، ولكنه لم ينشرها إلا عام ١٩٣٤. ولاقت عند ظهورها صدى إيجابياً فورياً. ووصفها أحد النقاد بأنها «أول رواية مصرية حقيقية»[٢٠] ومع أنها حملت أصداء عديدة من الدعوة إلى الأدب القومي والمصرية الفرعونية، وبدت ملتزمة وطنياً على نحو صريح على عكس ما أشيع عن الحكيم من ميل إلى البرج العاجي بغير التزام، فقد كانت أنضج فنياً من زينب في الدراما والحوار ورسم الشخصيات، بل أنضج في هذه النواحي من روايات المازني وطه حسين والعقاد السابقة. وقد شجعه نجاحه على المضي في طريق الرواية بعدها فنشر **يوميات نائب في الأرياف** عام ١٩٣٧، **عصفور من الشرق** عام ١٩٣٨، **راقصة المعبد** عام ١٩٣٩، وإن كان لم يتقدم كثيراً من الناحية الفنية على **عودة الروح**. وساهم برواياته هذه في إغناء الثلاثينات بالرواية من ناحية، وبث الاحترام للرواية عند الصفوة والقراء الجادين من ناحية أخرى. وكان تعلقه بالجانب الوطني للالتزام من عوامل الأهمية في مساهمته تلك إلى جانب العوامل الفنية. ومع ذلك لم تختلف رواياته هذه كثيراً عن روايات معاصريه المرموقين من حيث غلبة طابع السيرة الذاتية عليها، ولا سيما في روايتيه الأوليين.

كانت غلبة السيرة الذاتية أو اختلاطها بالرواية كجنس أدبي مختلف سمة أساسية من سمات مرحلة المراهقة في تطور الرواية بمصر، تماماً مثلما كان اختلاط الرواية بالالتزام الاجتماعي المباشر من السمات الأساسية لمرحلة الطفولة التي انتهت قبيل الحرب العالمية الأولى كما أشرنا. وإذا كانت المراهقة تتصف عموماً في حياة الإنسان بأنها مرحلة القلق والتمرد والاستقلال والبحث عن الذات، فها هي تؤدي في الرواية ما تؤديه في الحياة. ومع ذلك لم يختف الالتزام الاجتماعي والسياسي الذي ميز مرحلة

(٢٠) صاحب هذا الوصف محمد علي حماد، الناقد المسرحي في ذلك الوقت. انظر الرسالة: ١٥ سبتمبر ١٩٣٣، ص ٤.

طفولة الرواية، وإنما صار التعبير عنه أنضج وأذكى وأقرب إلى الإيحاء منه إلى الوعظ المباشر. وهذا ما يتضح - بصفة خاصة - في روايات الحكيم وبعض الروايات الأخرى لمعاصريه مثل تيمور وطاهر لا شين، في بحثها عن الذات القومية، وتعبيرها عن نزعة الاستقلال.

ومن جهة أخرى، شهدت مرحلة المراهقة هذه بعض التطورات اللافتة للانتباه في حركة الرواية بمصر. وكانت هذه التطورات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية.

١ - كان لثورة عام ١٩١٩ على الاحتلال البريطاني آثارها المتفاوتة في الأدب بوجه عام، ولكن أثرها في الرواية تمثل في دعم دعوة الأدب القومي، وحث الروائيين على المزيد من الالتزام بالمجتمع وقضاياهُ الملحة في الحرية، والاستقلال، وتحرير المرأة، وعلاج ثالوث الفقر والجهل والمرض، مما انعكس على روايات الثلاثينات والأربعينات. وكذلك تمثل أثر تلك الثورة في السعي نحو الموضوعات التاريخية، فرعونية أو عربية، مما انعكس - كما سنرى - على روايات الأربعينات. ولكن الديموقراطية الغربية التي تحققت بعض مظاهرها الشكلية - مثل الدستور والتمثيل النيابي - بعد الثورة سرعان ما ضربها الملك في الصميم عام ١٩٣٠، حين دبر الانقلاب الدكتاتوري الذي كان واجهته إسماعيل صدقي ووزارات الأقلية من بعده.

ومع هذه الضربة القاتلة بدأت النخبة المثقفة في البحث عن بدائل للديموقراطية الغربية، والغوص في التاريخ القديم. وكانت العشرينات قد أظهرت بعض التجمعات ذات التوجهات العربية والإسلامية، مثل الرابطة الشرقية (١٩٢١)، النادي الشرقي (١٩٢٢)، جماعة الإخوان المسلمين (١٩٢٨) كما أظهرت بعض الاكتشافات الأثرية الفرعونية مثل مقبرة توت عنخ آمون. ومع أن جماعة الإخوان المسلمين كانت أنشط التجمعات السابقة، ولا سيما في الثلاثينات، فقد تكونت «جماعة الوحدة العربية» عام

١٩٣٨، ثم تكون «الاتحاد العربي» عام ١٩٤٢، مما مَدَّد حياة التوجهات العربية والإسلامية، وشغل المثقفين بها.

٢ - في أعقاب ثورة ١٩١٩ تكشفت بعض أبعاد المشكلة الاقتصادية في مصر، بالرغم من نشوء المؤسسات الاقتصادية المصرية الصحيحة، ولا سيما بنك مصر وشركاته. فقد كان الاقتصاد المصري اقتصاداً تابعاً، يتحرك تحت قبضة الاحتكارات والامتيازات الأجنبية. ولم يتغير هذا الموقف جذرياً حتى نهاية الفترة موضوع بحثنا، بالرغم من إلغاء الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧، ونمو رأس المال الوطني، وتدخل الحكومة عام ١٩٤٧ لضمان التساوي في الفرص بين الأجانب والمصريين في مجالس إدارات الشركات.

٣ - في أعقاب الثورة أيضاً ازداد ظهور الاهتمام بأحوال الريف والمظالم الواقعة على الفلاح. ولكن العدالة الاجتماعية ظلت مشكلة المشكلات طوال الفترة من ١٩١٩ إلى ١٩٥٢. وظل كبار الملاك يرثون الأرض ومن عليها حتى نهاية الفترة، مما انعكس على الهجرات الريفية المستمرة نحو المدن الكبرى، وازدياد نسبة البطالة ولا سيما في قطاع المتعلمين. ففي الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٣٧ كان متوسط الزحف الريفي على المدن يبلغ ٣٠ ألفاً سنوياً. وفي عام ١٩٣٧ وحده بلغ عدد العاطلين من خريجي المدارس الثانوية نحو ٧٥٠٠، ومن الجامعيين ٣٥٠٠»[٢١]. ولكن المشكلة ازدادت حدة في سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها. واشتد ظهورها في أدب الأربعينات بصفة خاصة، ولا سيما عند الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين الذي صورها في روايته **شجرة البؤس** (١٩٤٣) والجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ وعادل كامل. وفي الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ اهتم

---

(٢١) وردت هذه التقديرات في: Ali Jad, Form and Technique in The Egyptian Novel. Ithaca Press, London, 1983, P 148.

الروائيون بقضية العدالة الاجتماعية أكثر من أي فترة مضت كما سنرى عند محفوظ بصفة خاصة.

٤ ـ كان الغوص في التاريخ القديم، ولا سيما العربي والإسلامي، نوعاً من البحث عن بديل للحاضر المفعم بالاضطرابات والمظالم الاجتماعية والقلق السياسي، ابتداء من الثلاثينات. وهذا ما عكسته مؤلفات طه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد في الثلاثينات والأربعينات، مما كان له أثره في الأدباء الأصغر سناً. وإذا كان محمد فريد أبو حديد جرب الرواية التاريخية بروايته **إبنة المملوك** التي نشرها عام ١٩٢٦، فلم يعد إلى هذا النوع من الرواية إلا عند ظهور مجلة **الثقافة** عام ١٩٣٩، وكان هو نفسه من أعمدتها، فنشر على صفحاتها ثلاث روايات (**المهلهل**، **الملك الضليل**، **زنوبيا**) في الفترة من ابريل ١٩٣٩ إلى يناير ١٩٤١، فضلاً عن روايته **أبو الفوارس عنترة** التي نشرها عام ١٩٤٦. ولكن إذا كان أبو حديد يعد من الجيل الأكبر سناً، فقد كان الجيل الأصغر سناً أنشط في هذا المجال. وإذا كانت مجلة **الثقافة** نشرت روايات أبي حديد الثلاث الأولى مسلسلة فقد نشرت **المجلة الجديدة** أول رواية لنجيب محفوظ (وهي رواية تاريخية) في عدد خاص في سبتمبر ١٩٣٩. ثم نشرت **الثقافة** رواية **سلامة القس** لعلي باكثير من يونيو ١٩٤١ حتى آخر العام. وفي عام ١٩٤٥ نشر روايته **وا إسلاماه** مستقلة في كتاب[٢٢].

ويمكن أن نعد الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ العصر الذهبي للرواية التاريخية، لا من حيث الكم وحده، وإنما من حيث النضج الذي حققته منذ الموجة الأولى التي أبرزت جرجي زيدان. فإذا كان أبو حديد نشر أربع روايات، فقد نشر أحد أبناء الجيل الأكبر سناً من الآخرين، وهو علي

(٢٢) راجع كتابنا: **المجلات الأدبية في مصر**. هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٦٦.

الجارم، خمس روايات في الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨، وهي على التـوالي: **شاعر ملك، فارس بني حمدان، الشاعر الطموح، خاتمة الطواف، مرح ابن الوليد**. وكلها حول موضوعات من التاريخ الأدبي العربي. ولكن أبناء الجيل الأصغر سناً قدموا في تلك الفترة ذخيرة أكبر عدداً من الروايات التسع هذه. فقد نشر محفوظ ثلاث روايات، وباكثير روايتين، ومحمد سعيد العريان أربع روايات (**قطر الندى**، ١٩٤٥ - **على باب زويلة**، ١٩٤٧ - **شجرة الدر**، ١٩٤٧ - **بنت قسطنطين**، ١٩٤٨) كما نشر عبد الحميد السحار رواية **أحمس** عام ١٩٤٣، ونشر عادل كامل روايته **ملك من شعاع** عام ١٩٤٥، حول حياة أحمس وإخناتون على التوالي. وبهذا يكون المجموع الكلي للروايات التاريخية في تلك الفترة ٢٠ رواية، منها ١١ رواية للجيل الأصغر سناً، مع أغلبية واضحة للموضوعات العربية والإسلامية.

كانت الرواية التاريخية إذن من أهم ملامح تلك الفترة، مثلما كانت الرواية السيرية من أهم ملامح الفترة السابقة منذ دخول الرواية مرحلة المراهقة. ولكن سرعان ما سنلاحظ أن الرواية الاجتماعية عند نجيب محفوظ بصفة خاصة تأتي كملمح آخر من ملامح روايات الفترة المذكورة، وهو الملمح الذي يظهر عند كتاب الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين في روايته **شجرة البؤس** عام ١٩٤٣، ومحمد فريد أبو حديد في روايته **آلام جحا** التي ظهرت، في العام نفسه، مسلسلة بمجلة «الثقافة»[٢٣].

ولعلنا لاحظنا أن المجلات الأدبية في تلك الفترة أقبلت على نشر الروايات منجمة كما حدث في **الثقافة**، التي نشرت رواية أخرى لأحمد ضيف[٢٤]، أو في عدد خاص كما حدث في **المجلة الجديدة** التي نشرت

---

(٢٣) ظهرت مسلسلة ابتداء من ١٠ أغسطس ١٩٤٣ تحت عنوان «من مذكرات جحا» ولكن العنوان تغير عندما جمعها في كتاب.

(٢٤) راجع كتابنا السابق، ص ص ١٦٤ - ١٦٥.

لنجيب محفوظ **عبث الأقدار**. وقد حذا حذوهما بعض المجلات الأخرى[٢٥]. ولم يقتصر نشر الروايات على المؤلف منها، وإنما توسعت المجلات القصصية المتخصصة في نشر المترجم أو المعرب بمعنى أدق، أي الذي تجرى عليه قواعد التصرف بالحذف أو التلخيص. وكان على رأس هذه المجلات في الفترة موضوع بحثنا **مجلة الرواية** من ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩، و**مجلة الروايات الجديدة** من ١٩٣٦ إلى ١٩٤٤، و**مجلة إلى ٢٠ قصة** من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥، و**مجلة القصة** من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٢. وقد ظهر في تلك الفترة (١٩٣٩ ـ ١٩٥٢) وحدها خمس مجلات متخصصة في فنون القصة[٢٦].

إذا كان عدد المجلات المتخصصة في فنون القصة هذه قد ازداد في تلك الفترة فالزيادة دليل على اتساع رقعة قراءة القصص والروايات. ولكنها دليل آخر على تطور القصة القصيرة وازدياد الطلب عليها. فقلما خلت مجلة ثقافية أو أدبية في فترة ما بين الحربين العالميتين وما بعدها من القصص القصيرة، مؤلفة أو مترجمة. وقلما خلت تجربة الأديب الروائي في ذات الفترة من القصص القصيرة أيضاً. بل إن القصة القصيرة اجتذبت كثيرين من غير العاملين في المجال الروائي، مثل سلامة موسى ويوسف وهبي. وكانت ترجمتها أكثر انتشاراً من ترجمة الرواية، ولا سيما في الصحف والمجلات. وبذلك كانت ـ في تلك المرحلة ـ أقوى منافس للرواية.

---

(٢٥) المرجع نفسه، ص ص ١٦٧ ـ ١٦٨ وكانت مجلة **الـ ٢٠ قصة** قد نشرت بضع روايات قصيرة لصاحبها ومحررها محمود كامل عام ١٩٣٩ وما بعده، وكانت مجلة **القصة** قد نشرت رواية مسلسلة لإبراهيم ناجي بعنوان «زوزو» في يناير ١٩٥٠ وما بعده.

(٢٦) راجع كتابنا: **دليل المجلات الأدبية في مصر**، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ص ٦٧ ـ ٨٢، ١١٩ ـ ١٢٥. وقد بلغ عدد المجلات المتخصصة في القصة خلال الأربعينات ثماني مجلات مقابل أربع مجلات في الثلاثينات.

ومع ذلك شهدت مرحلة مراهقة الرواية هذه ترجمة بعض عيون التراث العالمي في الرواية. وكان أبرز جهود الترجمة على يد أعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر التي تكونت عام ١٩١٤، وظلت توالي إصداراتها ونشاطها حتى نهاية المرحلة. وكانت الثلاثينات قمة نشاط أعضاء اللجنة في ترجمة الروايات الأوروبية بصفة خاصة. ومن أشهر هذه الروايات: **فاوست، هرمان ودوروتيا** لجوته اللتان ترجمهما محمد عوض محمد، **آلام فرتر** لجوته أيضاً التي ترجمها أحمد حسن الزيات، **جريمة اللورد سافيل** لأوسكار وايلد، **الآباء والأبناء** لترجنيف اللتان ترجمهما المازني، **مرجريت أو غادة الكاميليا** لاسكندر دوماس التي ترجمها أحمد زكي، **الطلسم** لوولتر سكوت التي ترجمها محمود محمّود، **تس سليلة دربرفيل** لتوماس هاردي التي ترجمها فخري أبو السعود[٢٧]. وقد تميزت هذه الترجمات ـ على نحو عام ـ بالقرب الشديد من النصوص الأصلية مع جمال لغة الترجمة وأدبيتها، على عكس ترجمات مرحلة طفولة الرواية التي حفلت بالتصرف وعدم الدقة، وإن كنا نلاحظ غلبة الرومانتيكية ونقص الأعمال التجريبية.

ولكن الثلاثينات شهدت أيضاً نوعاً من التراجع عن استخدام مصطلح «الرواية»، وتفضيل مصطلح «القصة» عليه. ويبدو أن أحد أسباب هذا التراجع تمثل في استخدام المسرحيين لمصطلح «الرواية» وخلطهم بينه وبين مصطلح «المسرحية». ومع ذلك فمن الملاحظ أن المسرحيات التي شهدتها خشبات المسارح طوال مرحلة مراهقة الرواية كانت تحظى بالاهتمام الكتابي والصدى النقدي أكثر من الرواية. وظل نقد الرواية طوال العشرينات والثلاثينات محدوداً إلى أبعد درجة، واعتباطياً في منحاه وظهوره. ويبدو أن

---

(٢٧) راجع قائمة ترجمات اللجنة في: **الترجمة ومشكلاتها** لإبراهيم زكي خورشيد، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ص ٨٢ ـ ٨٦.

هـذا أدى إلى ضعف استخدام المصـطلحـات الخـاصـة بـالـروايـة، وعـدم وضوحها في أذهان الروائيين.

هذه هي أهم التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي أثـرت في حركـة الروايـة خلال مـرحلة مراهقتهـا، وتفاعلت مـع إحساس الـروائيين بـأهمية الـرواية كجنس أدبي جـديد، ووسيلة مختلفـة للتعبـير عن أفكارهـم ورؤاهم.

وعند هذا الحد نتساءل:

هل كانت الطريق معبَّدة أمام الروائي خلال مرحلة مراهقة الرواية؟

ليس من السهـل ـ والحـال كـما أجملنـا معـالمهـا ـ أن يكـون الجـواب بالإيجاب، على الرغم من التحسن النسبي الذي لاقته الرواية، بعد تخطيها مـرحلة الطفـولة، من حيث الإمكـانات المتـاحة. فقـد ازداد حجم الإنتاج الـروائي مثلما ازداد حجم الترجمـة، واشتد الـطلب الجماهـيري كـما رأينـا. ولكن هذه كلها عـوامل منشـطة للإبـداع كان ينقصهـا الدأب، والمثـابرة، وأخذ النفس بالشدة، والتفرغ للرواية، مما لم يـظهر عنـد الجيل الأكـبر سناً بـاستثناء محمـود تيمور. ولم يكن تيمـور نفســهايشي بمـوهبـة كبـيرة في هـذا المجال، مع أنه الوحيد من أبناء جيله الذي دأب وثابر وتفرغ. وإذا كـانت الرواية تتطلب هذا كله من الـروائي فهي تتطلب المـوهبة أيضـاً. والموهبـة الروائية عموماً تنضج مع الدأب والمثابرة، ولكن لا بد لها من نضج الخـبرة بالحياة والخبرة بالفن، أو الجنس الأدبي، الذي تعمل في دائـرته. ويبـدو أن خبرة تيمور كـانت أبرز في القصـة القصيرة لا في الـرواية، وكـذلك كـانت موهبته.

ولكننا نستطيع أن نلاحظ، منذ بداية الثلاثينات تقريباً، نوعـاً من المناخ المشجع للرواية، تأليفاً وترجمة. وهو مناخ هيـأه المازني والعقـاد وطه حسـين

وتوفيق الحكيم بمحاولاتهم، أو مغامراتهم الفردية في التأليف، كما مرَّ بنا. ومع أن هؤلاء الأربعة ـ بوجه خاص ـ لم يثابروا على التأليف الروائي أو يتفرغوا له فقد كانوا من النفوذ الأدبي بحيث كسروا حاجز الخوف من الرواية عند الشباب، وقدَّموا المثال تلو المثال على جدّية الرواية كوسيلة للتعبير الأدبي، بالرغم من استخفاف العقَّاد بالقصّة بعد ذلك، واستبداد طه حسين بآرائه القصصية المتخلفة حول تدخل الكاتب في السرد ورسم الشخصيات. وقد ساهم مع هؤلاء الأربعة اثنان آخران في تشجيع الكتابة القصصية ورعايتها، وهما سلامة موسى الذي أصدر مجلته الشهرية **المجلة الجديدة** عام ١٩٢٩، وأحمد حسن الزيات الذي أصدر مجلته نصف الشهرية ثم الأسبوعية **الرسالة** عام ١٩٣٣، ثم أصدر مجلته الأخرى **الرواية** عام ١٩٣٧.

وسط هذا المناخ المشجع للرواية، والقصة عموماً، ظهر نجيب محفوظ.

وكان محفوظ ـ كما سبق أن بينا ـ فتى غراً يوم بدأ اسمه في الظهور على صفحات **المجلة الجديدة** عام ١٩٣٠. ولكنه لم يبدأ بالقصة ولا بالرواية، وإنما بدأ بالفلسفة التي هم بدراستها والتخصص فيها بالجامعة في ذلك العام. واتخذت بداياته شكل المقال الذي اتخذه كتاب الجيل الأكبر سناً أداة للتعبير الجاد. ثم انتقل إلى شكل القصة القصيرة المغري للشباب عادة. وسرعان ما وجد نفسه في مفترق طرق بعد تخرجه عام ١٩٣٤. فقد دخل ـ كما ذكرنا في أحاديث عديدة في الصحف ـ صراعاً رهيباً بين الفلسفة التي هم بتحضير رسالة للماجستير فيها والأدب الذي ظهرت أعراضه عليه قبل تخرجه.

يقول محفوظ عن هذا الصراع:

«كنت أمسك بيدٍ كتاباً في الفلسفة، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو طه حسين. وكانت المذاهب

الفلسفية تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة. صراع لا يمكن أن يتصوره إلّا من عاش فيه. وكان عليّ أن أقرر شيئاً أو أجن. ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال «أهل الكهف» الذين صورهم توفيق الحكيم، والبوسطجي الذي رسمه يحيى حقى، والفلاح الصغير الذي لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة على حافة الترعة في رواية «الأيام» لطه حسين، وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور. . كلهم كانوا يسيرون في مظاهرة واحدة. وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم»[٢٨].

ويعلق يوسف الشاروني على هذا التصريح بقوله:

«ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في الموكب الأدبي»[٢٩].

هل انتهى ذلك الصراع عام ١٩٣٦ كما علق الشاروني؟

أغلب الظن أن هذا تاريخ صحيح، يؤكده ما لاحظناه من توقف نجيب محفوظ عن نشر المقالات بعد أغسطس ١٩٣٦، واقتصاره عند عودته في نوفمبر ١٩٤٣ على المقالات الأدبية التي بدأت في التناقص منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٩٥٢، أي أنه لم يعد إلى الفلسفة منذ آخر مقالة نشرها في **المجلة الجديدة** في مارس ١٩٣٦، في حين استمر في كتابة القصة القصيرة ونشرها.

ولكن، لماذا اختار طريق القصة عموماً؟

يعزو هو نفسه السبب إلى «الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد

---

(٢٨) حديث بمجلة الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧. نقلاً عن يوسف الشاروني: **ثلاثة روائيين**، هيئة الكتاب القاهرة، ١٩٧، ص ص ٨ ـ ٩.

(٢٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقت نشأته الأدبية. ويوضح ذلك على لسان سوسن - إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته «بين القصرين» - حين تقول: «المقالة صريحة ومباشرة. ولذلك فهي خطيرة، خاصة إن كانت الأعين محملقة فينا. أما القصة فذات حيل لا حصر لها. إنها فن ماكر. وقد غدت شكلاً أدبياً سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير»[٣٠].

وقد جاء هذا التصريح الروائي على لسان شخصية من المفروض أنها أدلت به في الثلاثينات، بعد عام ١٩٣٥ الذي بدأت فيه أحداث الجزء الأخير من ثلاثيته، وهو **السكرية**، وليس **بين القصرين** كما قال الشاروني. وبالرغم من صحة التنبؤ الذي سجله محفوظ وهو يكتب ذلك الجزء في منتصف الخمسينات تقريباً، فرأيه في مكر الفن القصصي يشير إلى جانب مهم في شخصيته المراوغة بوجه عام، وهي مراوغة غرسها في شبابه إحساسه بوطأة الرسالة الملقاة على ذلك الفن فيما يبدو، ونَمَّاها ميله العام إلى المراقبة والملاحظة من بعيد، دون تورط أو اقتحام.

ماذا عن الرواية إذن؟

يقول هو نفسه في حديث آخر:

«في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة. وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية. وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري إن وجد الاستعداد لهما كما في الشعر. بل إن في الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما. وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه، فإن الرواية لا حدود تحدها. فهي شكل فني لا نظير له»[٣١].

---

(٣٠) المرجع نفسه، ص ص ٩ - ١٠.

(٣١) مجلة الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٧٠ (عدد خاص عن نجيب محفوظ)، ص ص ٤٣ - ٤٤.

قال محفوظ هذا عام ١٩٦٠، بعد أن مارس تأليف الرواية سنوات وسنوات. ومع ذلك فحتى هذا الموقف الناضج من الرواية يشير إلى سر اختياره تلك الطريق الصعبة، الطويل سلمُها.

ولكنه عاد في حديث آخر فألقى الضوء التالي على الطريق التي سار فيها مع أبناء جيله من الروائيين، ولخص خطواته وخطواتهم بقوله:

«سرنا في طريق ملىء بالعثرات، لأننا لم نجد تراثاً روائياً نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين، درسناهما بفطرة لا تستند إلى علم، ودون أن نعرف مواقعهما من التراث الروائي الضخم الذي كان مجهولاً لنا.. وقمنا برحلة طويلة، وارتطمنا بأخطاء بدائية، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين. وكان علينا أن نغوص في واقعنا، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف في وقت واحد»[٣٢].

لقد اختار محفوظ طريق الرواية بكل ما عليه من أشواك ومشقات. ومع أنه نشر أولى رواياته عام ١٩٣٩ فمن الواضح - في اختياره الطريق وحسمه النزاع بين الأدب والفلسفة عام ١٩٣٦ - أنه جرب قلمه في الرواية قبيل ذلك التاريخ، أو نحوه. فهو يذكر أن أول رواية كتبها كانت اجتماعية، وضع لها عنوان «أحلام القرية». ولكنه لم يجرؤ على نشرها، لا لأنه كتبها دون أن يرى قرية واحدة وحسب، وإنما لأنها «لا يمكن أن تُقبل على أي مستوى» كما ذكر في حوار معه. وبعدها شغل نفسه بمشروع ضخم لكتابة «تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده[٣٣]، ولكن هذا المشروع الخيالي تمخض عن رواياته الثلاث الأولى:

---

(٣٢) مجلة المصور، القاهرة، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٩.

(٣٣) مجلة الهلال، مرجع سابق، مقال «الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ» لفؤاد دوارة، ص ١٠٢.

عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة. ثم تحول إلى الرواية الاجتماعية، ولم يعد إلى الرواية التاريخية بعدها.

ويبدو أنه طبق على نفسه ـ في تلك الفترة ـ نصيحة قدمها لصديقه الطبيب أدهم رجب الذي كان يعد نفسه للكتابة. فقد ذكر له في إحدى رسائله ـ في أوائل الأربعينات تقريباً أن «الأديب الحق في أوله عبارة عن سلة مهملات»[٣٤]. وتكشف هذه الرسائل المهمة عن بعض الحقائق المتصلة ببداياته الروائية، فهو يذكر في إحداها أنه كتب رواية **رادوبيس** «في سنة ١٩٣٧ ـ ١٩٣٨»، أي أنها كتبت قبل نشر «عبث الأقدار»، وربما كتبت قبل كتابتها. ومن المحتمل أنه كان يكتب ثم يحفظ، أو يكتب ثم يمزق، وفي كلتي الحالين كان ينقح، ويعدل، ويبدل، وهذه كلها أمور طبيعية. وهو يذكر في رسالة أخرى ـ عام ١٩٤٥ تقريباً ـ أنه يفكر في كتابة ملحمة كبرى، يريد أن يهب لها عشرة أعوام، وأن روايته **خان الخليلي** التي ظهرت في ذلك العام جزء من عشرٍ مثلها، أو خمس عشرة. وكان قد قرأ وقتها ـ كما يذكر في رسالة أخرى ـ رواية **الحرب والسلام** لتولستوي. ولعلها شجعته بملحميتها على التفكير في تلك الملحمة التي داعبت خياله، وجسدها بعد ذلك في الثلاثية.

لعل محفوظاً كان في تلك الفترة ميالاً إلى المشروعات الضخمة. فبعد مشروعه التاريخي انتقل، كما رأينا، إلى مشروعه المعاصر الذي حالفه التوفيق فيه أكثر من سابقه. فقد أخرج منه خمس روايات حتى عام ١٩٥٢، ثم أخرج في منتصف الخمسينات ثلاث روايات أخرى هي ثلاثيته المعروفة. وبذلك تجمع من مشروعه التاريخي الحديث ثماني روايات، يعنينا

---

(٣٤) مجلة أكتوبر، القاهرة، ١١ ديسمبر ١٩٨٨، موضوع «خطابات بخط نجيب محفوظ من خمسين سنة» لضياء الدين بيبرس، ص ٤٢.

منها هنا الخمس الأولى مع الثلاث التاريخية القديمة، أي رواياته الثماني الأولى، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢.

وقبل أن نناقش هذه الروايات الثماني التي درج بها محفوظ على طريق الرواية يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند الظروف المحيطة، فيما يتعلق بالبيئة والأدب عامة، وما يتعلق بمحفوظ شخصياً.

في نوفمبر ١٩٢٤ تشكل أول برلمان منتخب بعد إقرار دستور ١٩٢٣. وكان سعد زغلول صاحب الأغلبية الشعبية والبرلمانية على السواء. ولا بد أنه ظهر أمام عيني الصبي نجيب محفوظ (١٢ عاماً في ذلك الحين) بمظهر البطل الشعبي الذي ظهر به أمام كثيرين. ولكن الأمور ما لبثت أن تغيرت بعد وفاة زغلول عام ١٩٢٧، مع أن صورته لم تتغير في أذهان الكثيرين، إن لم يكن قد ازدادت تألقاً وأسطورية، بالرغم مما قد يؤخذ عليها من ديماغوجية وضعف في شخصية صاحبها. فبعد وفاته نجح مركزا القوة في البلاد - الاحتلال والقصر - في احتواء الوجود السياسي لحزب الأغلبية الشعبية والبرلمانية. وفي يونيو ١٩٢٨ عطلت وزارة محمد محمود الممثلة للأقلية السياسية المهادنة للاحتلال والقصر البرلمان الوليد لمدة ثلاث سنوات. وبذلك ضربت الديموقراطية الوليدة أيضاً في الصميم. ثم جاءت وزارة صدقي عام ١٩٣٠ فأكملت الرسالة، وجاءت بدستور جديد. ولكن هذه الظروف السياسية المضطربة لم تستطع في مجموعها أن تقتلع حب الوفد - حزب زغلول - من وجدان الشباب الذين تعلقوا بشخصية زعيمه، ومنهم نجيب محفوظ، الذي ظل وفياً للوفد، حفياً بزعيمه طوال الفترة التي تعنينا.

وفي ظل هذه الظروف المضطربة ذاتها نبتت بذور الميل إلى الكتابة عند نجيب محفوظ، فبدأ بالشعر الذي تركه بسرعة، ثم ثنى بالمقال والقصة القصيرة، في الوقت الذي تصاعدت فيه موجة الدعوة إلى الأدب القومي.

فعلى مدار عام كامل، من اكتوبر ١٩٢٩ إلى اكتوبر ١٩٣٠، نشرت جريدة **السياسة الأسبوعية** العديد من المقالات حول ضرورة خلق أدب قومي مصري، يصور البيئة والواقع، ويحد من طغيان الترجمة والاقتباس، ويسعى للإصلاح والبناء على الأسس الحديثة، ويأخذ بأسباب العلم والمدنية[٣٥]. ومع أن أصحاب هذه الكتابات كانوا شباباً وقتها ـ أكبر من محفوظ بعقد على الأكثر ـ فقد شغلت دعوتهم الحياة الثقافية، ووجدت أنصاراً من الجيل الأكبر سناً مثل سلامة موسى ومحمد حسين هيكل والمازني والحكيم. ومع أن هؤلاء وأولئك تباينت مواقفهم حول الأدب القديم والحضارة الفرعونية واللغة العربية، فقد وحَّد بينهم هدف التعبير عن عصرهم، وإنشاء أدب جديد يليق بالعصر من واقع الإحساس القومي. وهذا ما اقتنع به نجيب محفوظ فيما يبدو، لقربه من كتاب **السياسة الأسبوعية** ومشاركته في الكتابة إليها ابتداء من ١١ أكتوبر ١٩٣٠.

ولكن قناعة محفوظ في تلك الفترة كان يشوبها الشك في جدوى الاشتغال بالسياسة، والخوف من العمل السياسي أو الحزبي المباشر. ولهذا فضل ـ لأسباب شخصية بحتة فيما يبدو أيضاً ـ أن يكتفي بمقعد أمام مسرح الأحداث. وحين اشتد صراعه الداخلي بين الفلسفة والأدب ظهرت أمام

---

(٣٥) راجع: محمد سيد محمد: **هيكل والسياسة**، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣، ص ص ١٦١ ـ ١٦٨. وقد تكونت في ذلك الوقت «جماعة الأدب القومي»، ونشرت بياناً في **السياسة الأسبوعية** في ٢٨ يونيو ١٩٣٠. وقد وقع البيان محمد زكي عبد القادر، محمد الأسمر، محمود عزت موسى، محمد أمين حسونة، زكريا عبده، والأديب السوداني نزيل القاهرة معاوية محمد نور. وجاء في هذا البيان أن طابع النهضة في مصر والشرق العربي هو «التقليد والنقل» في مجال الأدب. ولا بد من «الخلق والاستقلال»، حتى لا نعيش عالة على الغرب. فالأدب صورة الحياة، ولا بد له من الطابع المصري والمميزات المحلية والسمات الخاصة. المرجع نفسه، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٦.

عينيه بعض البدائل فاختار منها القصة. وأهلته موهبته الخاصة في الوصف والمراقبة للتدرج من القصة القصيرة إلى الرواية. ولكنه وجد في الإثنتين أداة ماكرة ـ كما قال ـ تعفيه من الصدام والصراع اللذين حرم من موهبتهما. فهو لم يكن ذا حسب ولا جاه ولا حزب يحميه عند الحاجة كما كانت حال طه حسين والعقاد والمازني وهيكل. ولكنه كان مثل توفيق الحكيم ـ إلى حد ما ـ في الميل إلى صفوف المتفرجين والكتابة من مقاعدهم. ولعله اتخذ الحكيم مثلاً أعلى أو فكر في مثاله وقتها. ولكن المؤكد أنه اختار ما يتناسب مع استعداده وقدراته. وكان الاختيار بسيطاً ومتواضعاً، ولكنه يحتاج إلى التضحية والدأب والمثابرة والصبر. وهذا ما لم يكن يفتقر إليه محفوظ.

لماذا إذن بدأ خطوه على طريق الرواية بالعودة إلى الماضي القديم واستلهامه؟ هل كان ذلك لأن الماضي يقيه مغبة الصدام مع أصحاب الأمر والنهي في الحاضر، أو لأن الرواية التاريخية نوع من «التقية» الفنية إذا صح التعبير؟ هل كان ذلك لأن الرواية التاريخية أمكر أشكال الرواية عند التعرض للحاضر؟

لا أعتقد أن هذا أو ذاك كان الدافع المباشر للبدء بالرواية التاريخية، وإنما أعتقد أن محفوظ انساق إلى التاريخ الفرعوني بدافع من قراءاته، ولا سيما أنه ترجم كتاب **مصر القديمة** ونشره في وقت مبكر عام ١٩٣١، وهو لم يتجاوز العشرين من عمره. وقد أفاده هذا الكتاب في بعض وقائع رواياته الفرعونية الثلاث كما سنرى. وربما كان لاختزانه صور زيارة المتحف المصري في طفولته أثر في إعجابه بالتاريخ الفرعوني في شبابه، فضلاً عن أن دعوة الأدب القومي كانت تشمل تصوير التاريخ القديم والحديث بصفتها من مكوّنات الشخصية القومية. وربما كان لاهتمام سلامة موسى بهذا التاريخ أثر آخر في شحن عواطف محفوظ نحوه، وقت أن كان الأخير قريباً منه طوال الثلاثينات.

وقد استوحى محفوظ من التاريخ الفرعوني نحو ست قصص قصيرة، عدا رواياته الثلاث الأولى، مما يؤكد حماسته الكبيرة لهذا التاريخ في شبابه[٣٦]. وفي بعض هذه القصص القصيرة، مثل «يقظة المومياء» ألقى ظلاً من التاريخ الحديث على التاريخ القديم. فبطل هذه القصة من الباشوات الأتراك في مصر، فرنسي الثقافة، بربري العنجهية، لا يتورع عن جلد أحد فلاحيه المصريين لأنه اختطف قطعة لحم من طعام كلبه. وذات يوم يعثر أحد رجاله على مقبرة فرعونية في أرضه فيتخذ ذلك مصدراً للتباهي أمام ضيوفه الأوروبيين. ولكنه حين يصحبهم إلى المقبرة تنهض مومياء صاحبها فتلقنه درساً قاسياً في حسن معاملة فلاحيه الجياع، بل تذكره بأنها جاءت به أسيراً في إحدى الغزوات القديمة، من فرط الشبه بينه وبين الأسير، فيسقط الباشا ميتاً من وقع المفاجأة وهول الدرس.

غير أن الأمر في هذه القصص، وما تلاها من روايات ثلاث، لم يكن مجرد الحماسة للتاريخ المصري القديم، أو مجرد تصوير ذلك التاريخ في قصص وروايات على نحو ما فعل جرجي زيدان مع التاريخ الإسلامي، وإنما كان تعبيراً عن الرغبة في معالجة موضوع مضمون، غير محفوف بالمخاطر الخارجية مثل موضوع الواقع الراهن. فالتاريخ القديم موضوع محدد الإطار، معروف الشخصيات، قادر على تحقيق الاستجابة القرائية والشعبية، ولا سيما في الثلاثينات والأربعينات. ولكن ما صنعه محفوظ فيه

---

(٣٦) وهذه القصص هي: ملوك جوف الأرض (المجلة الجديدة الأسبوعية: ١٩٣٤/١١/٢)، الشر المعبود (المجلة الجديدة الأسبوعية: ١٩٣٦/٥/٢٧، تمَّ نشرها معدلة في الرواية: ١٩٣٩/١٠/١٥) عفو الملك أسركاف (الرواية: ١٩٣٨/١٢/١) يقظة المومياء (الرواية: ١٩٣٩/٤/١) عودة سنوحي (الثقافة: ١٩٤١/٧/١٥) صوت من العالم الآخر (الرسالة: ١٦، ١٩٤٥/٤/٢٣) وقد ضم ثلاثاً منها (الشر المعبود، يقظة المومياء، صوت العالم الآخر) إلى مجموعته همس الجنون.

يختلف كثيراً عما صنعه زيدان في التاريخ الإسلامي. فالأخير لم يخرج على وقائع ذلك التاريخ، ولم يضف إليه إلا قصة الغرام السطحية التي فرضها على تلك الوقائع كنوع من المعالجة الروائية. أمّا محفوظ فلم يأخذ من التاريخ الفرعوني إلا العطر إذا صح التعبير. فهو لم يتقيد بالوقائع التاريخية، وإن حافظ على الشخصيات المتّصلة بها. وكان في معالجته الروائية أقرب إلى العمل الحقيقي للروائي، وهو الاستلهام لا إعادة الصياغة. بل كان يؤسس استلهامه لذلك التاريخ على رؤية فكرية معينة، تحدّدت في رواياته الثلاث الأولى.

وقد تدرجت الرؤية المحفوظية في الروايات التاريخية الثلاث على نحو بارز. ففي روايته الأولى **عبث الأقدار** مال إلى الإيمان بالدور المطلق للقدر في تحريك التاريخ والبشر. وفي روايته الثانية **رادوبيس** نقل قوة القدر المطلقة من خارج الفعل البشري إلى داخله، فأصبحت هذه القوة تحرك التاريخ والبشر على نحو أشمل وأعمق. وفي روايته الثالثة **كفاح طيبة** ظهر وعيه بالدور النسبي للبشر في تحريك التاريخ، وتنبه لدور الفرد في هذا التحريك، وركزه في «أحمس» البطل القومي الذي رد الغزاة وطردهم. وربما ساعده على اختبار تلك الرؤية القدرية المطلقة أنه وجد لها سنداً من الأسطورة الشعبية في كتاب **مصر القديمة** الذي ترجمه في مطلع حياته الأدبية عام ١٩٣١. وفي تلك الأسطورة يحدثنا الخيال الشعبي عن انتقال العرش من أسرة الملك خوفو إلى أسرة كاهن الإله رع، لا لشيء إلاّ لأن القدر أراد ذلك. ومن جهة أخرى سعى محفوظ إلى اختبار الرؤية القائمة على دور الفرد في التاريخ من واقع إحساسه بأن الحركة الوطنية الحديثة قامت على هذا الدور منذ عمر مكرم إلى سعد زغلول، أي دور البطل الشعبي الذي تحركه المحن والشدائد الوطنية فيستجيب لمسؤولياتها.

إذا كانت الرؤية الفكرية في الروايات الثلاث قد تدرجت على هذا

النحو، فقد تدرجت أيضاً الأداة الفنية التي صاحبتها. ففي **عبث الأقدار** قام البناء الروائي على السرد التقريري الميال إلى الخطابة والوعظ والبلاغة المقتبسة. وقام رسم الشخصيات على البعد الواحد، مثلما قامت حركة الأحداث على المصادفات والمفاجآت الميلودرامية. وفي **رادوبيس** تقلصت ـ إلى حد ما ـ المظاهر السلبية في البناء والشخصيات والحركة، بالرغم من الرتابة والبطء والميلودراما في تطور الأحداث، والاعتماد على الوصف اللفظي من الخارج. وفي **كفاح طيبة** يزداد البناء تماسكاً، وتقل البلاغة اللفظية المقتبسة.

ومع ذلك نجد في رواية **رادوبيس** ـ بوجه خاص ـ مفاتيح كثيرة لفهم الرؤية المحفوظية في رواياته الثلاث. ففي هذه الرواية صوّر محفوظ شخصية لأحد الفلاسفة، يدعى هوف، ألقت أضواء مهمة على الماضي والحاضر معاً.

سألت رادوبيس الفيلسوف عن رأيه في الفن والفنانين فأجاب:
«الفن لهو ولعب، والفنانون لاعبون مهرة»[٣٧].

ثم سألته عن دواء لشكواها المستمرة، فأجاب الفيلسوف العجوز:

«الجميع يشكو يا رادوبيس. طالما استمعت إلى شكاة الفقراء والبائسين الذين يتلهفون على كسرة خبز. وطالما استمعت إلى شكاة السادة وهم يئنون تحت عبء التبعات الجسام. وطالما استمعت إلى شكاة الأغنياء السادرين وقد برموا بالدعة والسعادة. فالجميع يشكو، وما من فائدة ترجى من التغيير. فاقنعي بما قسم لك»[٣٨].

ومهما قيل عن صلة عبارات الفيلسوف الأخيرة بالفترة التي كتبت فيها

(٣٧) نجيب محفوظ: رادوبيس. مكتبة مصر، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٤، ص ٥٠.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٥٤.

الـرواية لا بـالعصر الذي تصـوره، فرؤيتـه للفن والواقـع تلخص الـرؤيـة القدرية التي مـال إليها محفـوظ في تلك المرحلة. فـالفن لعبة، والفلسفـة لا تجد من يسمع صوتها، والرضا بمـا قسم خير وأبقى. ولهـذا يصبح الصراع الأساسي في الحياة بين صاحب السلطة التي هيأها له القدر والـطامعين فيهـا ممن سلطهم القـدر نفسه عليـه، إما لأنـه تمرد عـلى قدره أو طمـع في أقدار الآخرين. وهذا هو ما حدث في الرواية. فالملك هو الذي يلعب بـالكهنة، والكهنة يؤلبون الشعب عليه من أجل الحفاظ على مصالحهم وأراضيهم التي طمع فيها وأراد تأميمها لحسـابه. أما الشعب فمجنيّ عليه، لا يـزيد دوره على أن يكون جسـراً يعبره الملك الـلاهي العابث إلى أهـدافه، مثلما يعـبره الكهنة الخائفون على مصالحهم وأراضيهم.

يقول محفوظ في حوار حول تلك الفترة:

«كانت الوطنية المصرية متأججة في ذلك الوقت. وكان هناك مَدٌّ حقيقي للفرعونية، وهو مد كانت له مبرراته الموضـوعية. إذ كـان العصر الفرعـوني هـو العصر الوحيـد المضيء في مقابـل عصر المهانـة والإنحـطاط الـذي كنـا نعيش فيه وقتها، مهانة الاستعمار الإنجليزي وسيطرة الأتراك معاً»[٣٩].

ولكن القنـاع الفرعـوني لم يظهـر على هـذه الصورة إلا في روايـة **كفاح طيبـة**. فليس في **عبث الأقـدار**، ولا في **رادوبيس**، أي إشـارة إلى مهـانـة الاستعمار الإنجليزي وسيطرة الأتراك. وأقصى ما يخرج مع قارئهما هو طـابع الاحتفال بالتاريخ القديم واستلهام مـوضوعـاته الفـرعونيـة. أما في «كفـاح طيبة» فيظهـر القناع الفـرعوني بـوضوع مخفيـاً وراءه الواقـع الحديث الـذي سيطر فيه الغزاة من الأتراك والإنجليز

ومع أن الروايات الثلاث لم تكن تختلف ـ ضعفاً أو تفوقـاً ـ من الناحيـة

---

(٣٩) مجلة الآداب، بيروت، يوليو ١٩٧٣، ص ٣٧، مع صبري حافظ.

الفنية عن الروايات التي عاصرتها، فقد كانت أقرب إلى التمرينات على الكتابة الروائية منها إلى الروايات الناضجة فكراً وفناً، ولكنها كانت تمرينات متدرجة في نضجها الذاتي، بمعنى أن **كفاح طيبة** أنضج من **رادوبيس**، والأخيرة أنضج من **عبث الأقدار**. وكانت في مجموعها تبشر بروائي من النوع الذي تنضجه التجارب والدأب والمثابرة على الكتابة، لا من النوع الذي يولد ناضجاً أو أقرب إلى الناضج كما حدث مع كثيرين في أوروبا.

لماذا إذن تحول نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية؟

يقول هو نفسه:

«هذا مالا أستطيع له تفسيراً»[40].

ولكن هذا جواب غير مقنع في الحقيقة، لأنه هو نفسه أشار إلى انشغاله بالتاريخ القديم إلى حدّ استخلاص أفكار وموضوعات لأكثر من ٣٠ رواية، ودراسة كل مظاهر الحضارة المصرية القديمة، وحضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة.[41]. فكيف يتحول فجأة إلى مصر الحديثة؟ إذا أخذنا بتفسير **كفاح طيبة** على أنها «تحاول توجيه رسالة من الماضي للحاضر» وأنها «دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس» كما بين الدكتور بدر[42]، وهو تفسير مقبول، فهل كانت هذه الرواية مرحلة انتقال إلى المعاصرة، والواقعية الاجتماعية؟

يقول محفوظ مرة أخرى:

«يبدو أنني وجدت أن التاريخ قد أصبح عاجزاً عن أن يمكنني من أن

---

(٤٠) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٢) عبد المحسن بدر، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

أقول ما أقوله. كنت قد قلت عبره جوهر الموضوعات التي أردت أن أقولها، خلع الملك، والحلم بثورة شعبية، وتحقيق الاستقلال. ويبدو أنني بعد ذلك كنت سأدخل في عصر الأمبراطوريات بينما كنا نعيش في الواقع عصر المهانة... ولا أدري إذا ما كان ذلك هو السبب في أن أدخل مباشرة في معالجة الموضوعات الاجتماعية. ولكن الذي أدريه أن مجهوداً كبيراً ضاع كذلك الذي ضاع في دراسة الفلسفة. بل إن مجهود الفلسفة عاش في نفسي، واستفدت منه. أما التاريخ فلا... إنني أذكر أن ثمة تقسيماً يقسم الأدباء إلى أدباء الفعل الماضي وأدباء الفعل المضارع وأدباء المستقبل. وعندما تأملت نفسي وجدت أنني من أدباء الفعل المضارع، من أدباء الحاضر. لا أحب الكتابة عن الماضي، ولا يستهويني التنبؤ بالمستقبل. بل إن تجربتي في الرواية التاريخية فشلت من زاوية النظر التاريخية لأنني حولت فيها الماضي إلى حاضر»[٤٣].

ومهما كان الرأي في هذا التفسير للقطيعة مع التاريخ كموضوع للرواية فهو لا يجيب جواباً محدداً عن سؤالنا السابق. ولكننا نميل إلى الإعتقاد بأن **كفاح طيبة** كانت مقدمة الرواية الاجتماعية عند محفوظ، ومرحلة الانتقال إليها.

كانت رواية **خان الخليلي** باكورة الروايات الاجتماعية في الظهور، لا رواية **القاهرة الجديدة**، كما جاء في قائمة مؤلفات محفوظ الثابتة في طبعات كتبه، وكما أخذ بها نقاده ودارسوه ـ بغير استثناء ـ بعد عام ١٩٥٢. وسنناقش هذا الموضوع في الفصل التالي عند دراسة الصدى النقدي لروايات تلك المرحلة. وقد ظهرت **خان الخليلي** في النصف الأخير من عام ١٩٤٥ كما يتبين من واقع ما كتب عنها في صحف الفترة. وكان

(٤٣) مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٣٨.

ظهورها منسجماً مع نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد عالجت وقعها في مصر على إحدى الأسر القاهرية ضمن ما عالجت من مشكلات.

ومن الطبقات العليا في مصر القديمة نزل محفوظ في هذه الرواية وما تلاها إلى الطبقات الدنيا. فلم يعد يستطيع أن يتناول الملك والنبلاء والكهنة كما تناولهم - بحرية - في رواياته الثلاث الأولى. ولم يعد أمامه سوى الطبقة التي جاء منها هو نفسه، أي بورجوازية المدينة بشرائحها المختلفة. والمدينة هنا هي القاهرة بأحيائها المختلفة أيضاً. ففي ثلاثة أحياء تنقلت الأسرة القاهرية التي صورها في الرواية، مرة بسبب وقع الغارات على حي السكاكين القريب من حي العباسية، مقرّ ثكنات الجيش ومطمع الألمان، ومرة أخرى بسبب وفاة أحد أبناء الأسرة في مهجرها بحي خان الخليلي فانتقلت نقلة نائية هذه المرة إلى حي الزيتون، على أطراف القاهرة. ولكن هاتين النقلتين كانت لهما آثار متفاوتة في نفوس شخصيات الرواية وحركتها الخارجية. فالنقلة الأولى حررت الأسرة من الخوف من الغارات الجوية الألمانية، وملأت أحمد عاكف بطل الرواية - كما يقول الراوي - بلذة الاستطلاع ولذة المقامرة ولذة الجري وراء الأمل، بل ولذّة الاستعلاء الخفية الناشئة من الانتقال إلى حي دون حيه القديم منزلةً وعلماً[٤٤]. ومع ذلك حرمت هذه النقلة عاكف من التمتع ببعض أحلامه، حين فضلت عليه نوال - الفتاة التي تعلق بها - أخاه الأصغر رشدي، ثم حرمته من رشدي نفسه الذي قتله السهر واللهو، فمات بالسل في مهجر الأسرة. وجاءت النقلة الثانية فعملت بمفهوم الحي البعيد، من حيث البعد عن الحياة والركون إلى الهمود، لأن في هذا الهمود السلامة. ثم جاءت النقلتان فشغلتا عاماً واحداً من خريف ١٩٤١ إلى صيف ١٩٤٢.

---

(٤٤) نجيب محفوظ: خان الخليلي. طبعة الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٦.

ومع أن خان الخليلي لم تعمل بعنوانها، وظلّت صورة ذلك الحي باهتة، فقد قدمت ـ لأول مرة في أعمال محفوظ ـ نموذج الشخصية المحورية، أو المهيمنة على الرواية، التي تردّد ظهورها في رواياته التالية. فكانت الرواية من روايات الشخصية الواحدة. وكانت هذه الشخصية الواحدة ممثلة في أحمد عاكف الموظف الصغير، المتوسط التعليم، ذي الثقافة التقليدية الذي يتوهم أنه قادر على الكتابة والإبداع ـ بعد سنوات من القراءة ـ ولكنه يعيش عاجزاً عن تحقيق شيء جدي. بل يصل عجزه إلى اليأس المطلق أحياناً، وعنـد ذاك يتمنى الفناء للعالم بأسره. ومع أن محفوظاً اهتم برسم شخصية رشدي، أخيه الأصغر، فقد ظل عاكف مهيمناً، وظلت الشخصيات الأخرى الثانوية ـ باستثناء نونو ونوال إلى حد ما ـ أقرب إلى الأشباح، وظل الجميع تحت سلطان قدر داهم يجمع ويفرق كيفما يشاء!

لعل نونو الخطاط كان يلخص رؤية الروائي، أو لعل الروائي كان يلخص رؤيته على لسانه، بقوله: «الدنيا دنيا الله، والفعل فعله، والأمر أمره، والنهاية له»[٤٥]، وهي ترجمة حديثة لما سبق أن جاء على لسان هوف الفيلسوف في رواية رادوبيس، أي لا فائدة ترجى من التغيير، والقناعة بما قسم كنز لا يفنى. ومع ذلك قدمت الرواية ـ لأول مرة أيضاً ـ نموذجاً مختلفاً من المثقفين، وهو أحمد راشد المحامي الذي زوّج ماركس بفرويد وراح ينادي بأفكار اشتراكية سابقة لأوانها، وسط قوم لا يعرفون، ولا يريدون أن يعرفوا. وسوف يتردد هذا النموذج كثيراً في روايات محفوظ التالية على أي حال. فقد كان ظهوره الخاطىء، المبكر عن أوانه، هنا أشبه بالدورية الاستطلاعية في الحروب.

وإذا كان العبء الأكبر في بناء الرواية يقع على الراوي الذي يعلم خائنة

---

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٤٤.

الأعين وما تخفي الصدور، كما حدث في الروايات السابقة، فقد خان التوفيق هذا الراوي التقليدي المتأله في أكثر من مناسبة. فهو يغرق في وصف مشهد ذهاب رشدي للطبيب بغير منطق مقنع، وهو يلزم رشدي الفراش أسبوعاً دون أن تبدي نوال ـ الحبيبة ـ أو أسرتها أي اهتمام على غير المنتظر، وهو لا يعاود ذكر المقهى ـ الذي يلتقي به أحمد عاكف ورفاقه ـ طوال مشاهد مرض رشدي، وهو يختزل التصوير حين يتوقعه القارىء كما ألمحنا في المواقف السابقة أو يلجأ إلى التفصيل حين لا نتوقع منه ذلك. بل هو يوزع لغة الحوار على الشخصيات بالعدل والقسطاس دون أي تفرقة بين مستويات المواقف واختلاف المقام. وهو ـ أيضاً ـ عباس اللغة أحياناً، طه حسين أحياناً أخرى، لا يترك فرصة أو حرية للشخصيات كي تعبر عن نفسها بالسلوك أو الكلام. فكل شيء جاهز في جعبته، وما علينا إلا الإستسلام!

ظهرت **القاهرة الجديدة** في أواخر النصف الأول من عام ١٩٤٦، أي بعد أقل من عام على ظهور سابقتها، كما يتبينَّ مما كتبته الصحف عنها. ومع أن المشهور والمتواتر ـ على لسان محفوظ نفسه وفي قائمة مطبوعات ـ أنه كتب هذه الرواية قبل **خان الخليلي**، فهي أنضج فنياً من زميلتها وأكثر حيوية ودرامية. وكأن ظهورها بعد **خان الخليلي** طبيعي من حيث نضج الخبرة.

ومثلما دارت **خان الخليلي** حول محورها أحمد عاكف دارت **القاهرة الجديدة** حول شخصية جديدة لم يظهر لها ظل في زميلتها، وهي شخصية محجوب عبد الدائم المثقف الجامعي الانتهازي المكيافيللي. ولكن الزمان والمكان يختلفان. فقد عاد محفوظ إلى عام تخرجه ـ ١٩٣٤ ـ وشغل الرواية بأشهره التسعة الأولى. ثم ابتعد عن أحياء **خان الخليلي** الثلاثة إلى بعض أحياء القاهرة الأخرى مثل بين السرايات وشبرا. ولكنه لم يبتعد عن طبقته الوسطى الصغيرة التي جاء منها عبد الدائم ورفاقه الثلاثة وزوجته. بل

أضاف الطبقة الأرستوقراطية، ولا سيما في تعاملها مع الطبقات الأدنى.

يمكن أن نعد الرواية قصة صعود عبد الدائم وسقوطه. فقد دفعته ظروفه الخاصة البائسة إلى التفلسف، ودفعه التفلسف إلى اختراع فلسفة بسيطة المصطلح خلاصتها كلمة «طظ» التي تمثل بها. وعن طريق هذه الفلسفة حصل على وظيفة براقة مقابل الزواج من عشيقة وكيل الوزارة الذي عمل سكرتيراً له، وهي نفسها خطيبة وحبيبة أحد زملاء دراسته، ولكن الفقر الذي دفعه لقبول السقوط دفعها لقبوله بدورها. ثم صار وكيل الوزارة وزيراً، فصار عبد الدائم مديراً لمكتبه، وصار بيته مركز اللذة المشتركة. وذات يوم هبط على ذلك المركز أبو عبد الدائم وزوجة الوزير معاً، دون موعد أو تدبير سابق، فكانت الفضيحة مضاعفة. وعلى أثرها استقال الوزير، وأُقصيَ الفيلسوف المدمر إلى وظيفة صغيرة خارج القاهرة، وانتهت الرواية.

ولكن هذه القصة المحورية، أو الدراما الأساسية، تحف بها قصص أخرى أقل شأناً، تتعلق بزملاء عبد الدائم ورفاق دراسته الثلاثة: علي طه الاشتراكي الديمقراطي الذي أحب إحسان عشيقة الوزير وزوجة سكرتيره قبل سقوطها، ويذكرنا بشخصية أحمد راشد في خان الخليلي، ومأمون رضوان الإسلامي الأصولي، وأحمد بدير غير الملتزم بفكر محدد، فضلاً عن الإخشيدي الذي فتح لعبد الدائم باب التسلق ثم أصبح هو نفسه ضحيته. فهؤلاء يدورون حول المحور ويمدون حركة الرواية بحيوية افتقدتها سابقتها. ومع ذلك يقعون جميعاً ـ مع محورهم ـ في قبضة الراوي المتأله السابق، الذي يُخفى عليه حقهم في الاستقلال والتعبير عن أنفسهم بالسلوك والكلمة المناسبة. ومن خلال قبضة الراوي القوية هذه لا يتسرب سوى الشعور بموت الفلسفة، والحكم بالإدانة على التطرف في مواجهة الحياة، واليأس من إصلاح ما يفسده الزمان وتغيير ما يدبّره القدر.

في النصف الأول من العام التالي - ١٩٤٧ - ظهرت رواية **زقاق المدق**. وبها عاد محفوظ إلى حي خان الخليلي، والأربعينات، والشرائح الدنيا من البورجوازية. فالزمان هو أواخر الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤ - ١٩٤٥)، والمكان زقاق ضيق مسدود من أزقة القاهرة المملوكية، والشخصيات خليط من الحرفيين والدراويش وأبناء الهامش الاجتماعي. ولكن المكان يهيمن على الجميع لأول مرة، ربما لأن قبضة الراوي المهيمنة خفّت هنا لأول مرة أيضاً، كما خف ثقل الشخصية المحورية الواحدة. وداخل هذا الإطار المرن شغلنا المؤلف بحكايات عديدة عن عاهات الزقاقيين، وبؤسهم، وتطلعاتهم، وغرامياتهم السوية والشاذة، وخيبات آمالهم، ونسائهم الكادحات اللواتي يقاتلن الرجال ولا يستغنين عن ظلهم. وإذا كان الزقاق يمثل مجتمعاً مغلقاً فانفتاح ذلك المجتمع لا يتم إلا لمصلحته البحتة ومنفعته الشخصية. ولكنه أيضاً مجتمع مكشوف من الداخل، يطبق في انفتاحه على الخارج قاعدة عملية تجريبية بسيطة خلاصتها: اضرب ضربتك وعد إلى الزقاق!

ولأول مرة نجح محفوظ في تطوير المعالجة البانورامية التي جربها في الروايتين السابقتين على نحو محدود. ففي هذه الرواية صور بانوراما قاهرية أربعينية من الدرجة الأولى. ومن الواضح أنه انتفع هنا إلى حد كبير بما علمته إياه الكتابة للسينما التي بدأها عام ١٩٤٥. فقد خفف من تدخلات راويه وتقاريره الوصفية، واهتم بجريان الأحداث وتتابعها، ووازن بين حركة الشخصيات ومتطلبات المواقف، وخلص لغته من عبودية أثقال الزركشة والبلاغة المقتبسة. فهو يبدأ الرواية بتقديم المكان خطوة فخطوة، ثم يعرفنا بالشخصيات، واحدة وراء الأخرى، ثم ينفخ الحياة والحركة فيها، وإن كانت الحركة تبدأ عادية بطيئة واهنة. وبعدها تتعاقب حلقات الرواية الخمس والثلاثون كالفيلم السينمائي، حتى نصل إلى الثلث الأخير،

فـتزداد سرعة الإيقـاع، وتتوالى الأحـداث، على مـدى شهـرين. ثم تنتهي الرواية نهايـة ملحمية، أشبـه بنهايـات السير الشعبيـة، حين يـظهر درويش (الدرويش) فيعلق على ما حدث ببيت من الشعر، ويتساءل: «أليس لكـل شيء نهايـة؟ بلى. لكـل شيء نهاية. ومعنـاها بـالإنجليـزيـة End، وتهجيتهـا E N D»[٤٦].

غير أن ما لم يتغيَّر هنا هو الرؤيـة المحفوظيـة التي تفسح للقـدر النصيب الأكـبر في إدارة دقّة الأمـور والأحداث، وتعـادي التطرّف في تعـاطي الحياة ومـواجهتها، وتنتصر للوسـطيّة، بـالـرغم من إدانتهـا غـير المبـاشرة للخلل الكائن في بنية المجتمع وتربيته.

وهذا كله يتجدَّد مرَّة أخرى في روايته **الســراب** التي ظهرت في النصف الأخير من عام ١٩٤٩. وفي هذه الرواية يطالعنا محفوظ بتغيير غير مسبوق. فلأول مرّة يجرِّب التخلِّي عن راويه التقليدي، ويفسح المجال لـلأنا الـذاتيّة لبطل الروايـة. ولأول مرّة أيضـاً يغمس التجربـة الروائيـة في مستودع علم النفس التحليلي الفرويدي.

لقد كتب محفوظ في رسالة إلى صـديقه أدهم رجب بتـاريخ ٢٨ ديسمـبر ١٩٤٤:

«حدّثني تيمور بك عن «السراب» فقال:

أعجب بـالشخوص والتحليـل وسلوك الأبطال إلـ Correct. وأقـرّ بأني خدمتها خدمة وافية. وأعجبته طريقة السرد والرواية. ولكنه أخذ عليها أن الموضوع ضيِّق. ويفضِّل أن تكون Novel أي Long Story وهو ما يـطلق عـادة على القصـة ذات المائـة صفحة أو مـا هو نحـو ذلـك. ويخيّـل لي أنها

---

(٤٦) نجيب محفوظ: زقاق المدق. مكتبة مصر، القاهرة، ط ٤، ١٩٦١، ص ٣١٣.

ملحوظة في محلّهـا. فإمّـا أن تكبر «السراب» لتصـير رواية مـع ما يستـدعيه ذلك من تفاصيل، وإمّا أن تصغر (في المقدمـة) لتصير Short Novel. فـما رأيك في هذا؟»[٤٧].

ومع أننا لا ندري ماذا كان جواب صديقه، فهـذا النص يكشف ـ لأول مـرّة ـ عن حقيقة غـائبة، وهي أن الـرواية كـانت في أصلهـا قصـيرة، وأن محفوظ أطالها عملاً بنصيحة تيمور ـ الذي طالعها مخطوطـة كما هـو واضح ـ وليته ما فعل. ومع ذلك فالنصّ يكشف أيضاً عن جواب لتسـاؤل القارىء عن سرّ الملل الـذي يواجهـه في مـواضـع كثـيرة من الـروايـة، والإسهـاب المسرف في تلك المواضع. بل يكشف النصّ في النهايـة عن ميل محفـوظ في تلك المـرحلة إلى الاستعانـة بآراء الغير، واستعـداده للتغيـير والتبـديـل في نصوصه. وبالرغم من تاريخ الرسالة المبكر عـلى تاريـخ النشر فقد ظهـرت السـراب دون تحديد لزمان وقوع حوادثها، أو إشارة إلى زمان معيّنٍ، مما لم يحدث في روايات محفوظ من قبل أو من بعد.

لأول مرّة أيضاً يخرج محفوظ في هذه الرواية عن جغرافية رواياته الطبيعية والبشرية على السـواء، بالـرغم من ارتباطهـا بالقـاهرة. فـالحيّ مختلف عن الأحيـاء السابقـة، وهو حيّ المنيـل الذي كـان ـ وقتها ـ من أحيـاء الطبقـة الأرستوقراطية. والشخصيات الأساسيّة من طينة تلك الطبقة ذات الأصول التركية. ولكن الشخصية المحورية هنا ـ كامل رؤبة لاظ ـ تهيمن على بـاقي الشخصيـات وتـطوراتهـا مثلما هيمنت شخصيـة الـراوي التقليـدي عـلى الروايات السابقة. وهذه الشخصية المحورية ذاتها تمثّل شاباً محدود التعليم، أو فاشلاً في تعليمـه بمعنى أدقّ، ربّته أمـه بعد انفصـال أبيه السكّـير عنها، فتعلّق بها على نحـو أوديبي مرضي، حتى فشـل جنسياً في زواجـه، وانطوى

---

(٤٧) مجلة أكتوبر، مرجع سابق، مع ملاحظة أن النص به بعض الأخطاء الطباعيـة التي صححناها بما يوضح المعنى، ص ٤٦.

علـى نفسه، وأدمن الشراب، وحـاول الانتحار أكـثر من مـرّة، حتى ينتهي الأمر بخيانة زوجته له، وموتها عند محـاولتها التخلّص من الجنـين السفّاح، وموت أمه على أثر مشادّة بينها وبينه، وظنّه بأنه قتل الزوجة والأم معاً. وفي سنّ الثلاثين، وبعد هذه المـآسي المروعـة، لم يجد خـلاصاً إلاّ في اسـترجاع حياته كلها، وتحليلها، وتدوينها على الورق.

ويجـري هذا كله خـلال عرض شبيـه بعروض التعـرّي (Striptease) في الملاهي الليلية. فلاظ يعرّي نفسه قطعة بعد قطعة، ويمحّص وقائع حيـاته وعلاقاته كأنـه محلّل نفساني أريب. وهـذا سرّ من أسرار ضعف الروايـة في النهاية. ولو أنه أنبأنا بقـراءاته في علم النفس، وتبحّـره في الفلسفة ـ بـرغم دراسته القانونية التي لم يتمّها ـ لهان الأمر، وقبلنا عرضه وتحليلاته وفلسفته، ولكنه يفاجئنا ـ المرّة بعد الأخرى ـ بأن مدرِّسيه لاحظوا غباءه في المدرسـة، وأنه أنهى دراسته الثانوية في سن الخامسة والعشرين، وأنه عاجز عن كتـابة رسالة، وأنه برغم هذا كله عاقل سويّ التفكير، فكيف مرض واضـطربت نفسيته؟ بل إنه يفاجئنا أيضاً بجرعات من الفلسفة والتأمّل في الحياة والموت والنفس البشرية، ويتذكّر وقائع قديمة في مستهل طفولته، كما لو كان معجزة زمانه.

لقد دار في ذهن محفوظ قبل نشر الرواية ـ كما سنبـينّ في الفصل التـالي ـ أن يسمّيها «الرجل الرضيع»، أو «الطفل الأبدي»، بعد تعديلها وتطويلهـا في الغالب، ولكنه سرعان ما عدل عن هذه التسمية، مؤثِراً اسمهـا الأصلي غير المباشر، الذي لا تعمل به في الحقيقة. ولكنه قدّم فيها ـ على أي حال ـ نـوعاً من الـدراما الـذاتية، أو درامـا الفرد، مقـابل درامـا الأسرة في **خـان الخليـلي**، ودراما الجـماعة في **زقـاق المدق**. ومـع أن هذه الـدراما الـذاتية لهـا ما يماثلها في **القاهرة الجديـدة**، التي تعرض أيضاً دراما الفرد، فالفرق بين الروايتين في هذه الناحية هو أن الأولى درامـا فرد محكـوم عليه بـالعجز، في

حين أن الأخرى دراما فرد (عبد الدائم) محكوم عليه بالتسلّق، وأن الأولى دراما بطيئة الإيقاع والنمو والأخرى سريعة الحركة والتطوّر. وإذا كان محفوظ قد تخلّص في هذه الدراما الفردية البطيئة من سطوة القدر المباشرة، فقد تابع فيها اهتمامه البانورامي الذي ظهر في الروايات الاجتماعية الثلاث السابقة على نحو متفاوت حتى برز في **زقاق المدق**. ففيها أكثر من لوحة للقاهرة وحياتها في الثلاثينات، مما يتذكّره كامل رؤبة لاظ ببراعة يحسد عليها.

وفي النصف الأول من عام ١٩٥١ ظهرت خامس روايات تلك المرحلة، وأنضجها، وهي **بداية ونهاية**. وفيها عاد محفوظ إلى جغرافيته الطبيعة والبشرية المعهودة منذ هجرته للرواية التاريخية. فالمكان هذه المرّة هو حيّ شبرا، والشخصيات من البورجوازية الصغيرة التي تتعايش مع الشرائح الأعلى من الطبقة ذاتها في الحي ذاته. والزمان هو الفترة من نوفمبر ١٩٣٥ إلى أواخر ١٩٣٩، أي الفترة التالية مباشرة لفترة أحداث **القاهرة الجديدة**. ولكن الدراما هنا دراما أسرة من النوع الذي ظهر في **خان الخليلي**.

منذ المشهد الأول في أولى حلقات الرواية الإثنتين والتسعين يبرز أمامنا الحسّ السينمائي واضحاً متطوّراً، أكثر مما كان في **زقاق المدق**. فالمشهد كله، والحلقة كلها، تصوير مشوق متدرّج لعملية نقل خبر وفاة رب الأسرة إلى ولديه التليمذين بالمدرسة الثانوية. وعلى الفور يتوقّع القارىء كارثة شبيهة بكارثة أسرة عاكف التي فقدت ربها أيضاً في بداية رواية **خان الخليلي**، تاركاً ولدين أحدهما ناجح (رشدي) والآخر الأكبر (أحمد) فاشل. ولكن أسرة **بداية ونهاية** تزيد على سابقتها بنتاً، وتبدّل مسكنها مثلها، لا خوفاً من رعب الغارات، وإنما خوفاً من عضّة الفقر. ولا يقتضي تبديل المسكن ترك الحيّ كله، وإنما يقتضي النزول إلى شقّة أقل كلفة في ذات

البنـاية، بتـدبير من الأم الشجـاعة قـائدة الـدفّة. ومـع النزول إلى الـطابق الأرضي ينزل مستوى المعيشة، وينحدر سلّم القيم شيئـاً فشيئاً، فـلا ينشىء ابناً ضالاً في الأسرة (حسن) وحسب، كما حدث مع أسرة عاكف التي ضلّ ابنها الأصغر (رشـدي) على العكس من هـذه الأسرة، وإنما يجـرف البنت الـوحيدة أيضـاً (نفيسة). ويصبـح عزاء ضـلال الابنـين، أو الابن والابنـة بمعنى أدق، أن الابن الآخر (حسنين) ينجح في تعليمه، ويصبح ضابـطاً في الجيش. ولكن الضـابط الشاب لـه ضلالـه أيضـاً، فهـو نمـوذج مخفّف من محجوب عبد الدايم في **القاهرة الجديدة**، يريـد أن يمحو مـاضيه وأن يهـدي أخاه، وأن يتزوّج من الطبقة العليا، بعد أن نجح في نقل الأسرة كلهـا إلى حيّ آخر، هو مصر الجديدة. وحين يكتشف ضلال أخته لا يتحمَّل الموقف فيدفعها إلى الانتحار في النيل، ثم ينتحر وراءها!

ولم تكن هذه هي الكارثة الوحيدة التي حطَّت على أسرة كامل علي. فقد سبقتهـا كوارث أخـرى كمقدّمـات لهـا. فـالثلث الأخـير من الـروايـة كله مصـائب متلاحقـة: تهاجم الشرطـة بيت الأسرة بحثاً عن حسن، وتهـاجر الأسرة إلى مصر الجديدة، وتفسـخ خطوبـة حسنين، ويـلاحق حسن الذي غرق في تجارة المخدّرات وشغل العصابات أسرته في مقرّها الجديد، وتضبط الشرطـة نفيسـة في بيت للدعـارة. ولا يبقى بمنـأى عن التلوّث سـوى الأم المسكينة، والأخ الثالث حسين، الموظّف الصغير، الذي تـوقّف عن التعليم عقب وفاة الأب.

وهكذا كانت هذه أقسى بداية، وأقسى نهاية، أو هي أقسى نهايـة لأقسى بداية في إنتاج محفوظ كله في تلك المرحلة، برغم نضجها وعمق تناولها.

هل كان هذا كله ثمناً للضلال الذي نزل على الابن والابنة، ثم أصاب الابن الثالث برذاذه فقتله؟

هـل يعني ذلك ـ إذا وضعنـا الروايـات السابقـة في الصورة ـ أن نجيب محفوظ كاتب أخلاقي؟

لعل الجواب عن السؤالين واحد، هو: نعم. ففي هذه الروايات جميعـاً يظهر سلطان القدر، وعلو كعبه على كل الكائنات، بيده الموت والحياة، كما أن بيـده السعادة والشقـاء. فماذا يستـطيع البشر؟ إنهم مـطالبون بـأن يحيوا حيـاتهم باعتـدال، وألا يلقوا بـأيديهم إلى التهلكـة. وما هـذه التهلكـة إلّا الطمع في الدنيا، والإسراف في الملذات، والتكالب على المادة. فهكذا أكل السل رشدي في خـان الخليلي، وهـوى محجوب عبـد الدائم إلى القـاع في القاهرة الجديـدة، وتساقط سليم علوان وكرشه وابنه وعباس الحلو وحميدة في زقـاق المـدق، وتهـاوى كـامـل لاظ في السراب، وضـل حسن ونفيسـة وانتحر حسنين في بداية ونهاية. وفي مقابل الكوارث التي نـزلت بهؤلاء نجا كثيرون من أمثال أحمد عاكف في خان الخليلي ومـأمون رضـوان في القاهـرة الجديدة، ودرويش في زقاق المدق، والأم في بداية ونهاية!

ولكن هـذه نتيجة ميكـانيكية في الحقيقـة، قد تبـدو براقـة لأول وهلة أو قراءة، ومع ذلك قد لا تصمد كثيراً أمـام الواقـع المعقد في هـذه الروايـات الاجتماعية الخمس بوجه خاص. وقد يبدو هذا الواقع ذاته قاتماً، متشائـماً، لا ينبىء عن أي أمل، ولكن القتامة والتشاؤم أمران يتصلان برؤية الكاتب أكـثر مما يتصـلان بصورة الـواقع. فهـل كان محفـوظ قاتم الـرؤيـة متشـائم الفكر؟

يتـطلب الجواب عن هـذا السؤال أن نعود إلى ثـلاثة مصـادر أساسيـة، هي : آراء محفوظ في حقبة الأربعينات على الأقل، وأحاديثـه إلى الصحف، ونصوص رواياته.

١ ـ كشفت الرسائل الشخصية التي كتبها إلى صديقه أدهم رجب الكثير من آرائـه المتصلة بهذا المـوضوع. فهـو يكتب عام ١٩٤٦ : «والأدب الحق

الآن بندرة العدل والحرية في دنيا ما بعد الحرب»، و«أما السياسة فأراك من المتفائلين. المعاهدة بين الاستعمار البريطاني والعرش. فهل يضحّي الاستعمار بالاستعمار، أو العرش بالعرش من أجل قوة اسمها الوفد؟ ونحن نعيش في الظلام، ومستقبلنا مظلم. فلقد مدت الاشتراكية البريطانية يدها لقوى الرجعية في الشرق كما مد النقراشي (رئيس الوزراء وقتها) يده للسراي. وأمامنا عهد جهاد مر. والسجون تكفي لاستقبال الأحرار»، و«نحن نعيش في جو من الإرهاب لا ينافس فيه صدقي (رئيس الوزراء) سنة ٤٦ إلا صدقي سنة ٣٠. والمضحك بعد ذلك كله أن يوجد برلمان ودستور وديموقراطية»[٤٨]. ويكتب عام ١٩٤٧: «وعموماً فإني أفضِّل الآن أن أرى وأسمع وأعيش عن أن أقرأ. ولكن لا تفهم من ذلك أني أفضل الحياة التي يحياها الناس، وإلا لسمعت عن زواجي في الخطاب القادم. كلا. ليس الأمر كذلك. إني أريد أن أستلهم الحياة نفسها لأؤدي وظيفة الفن بعد ذلك خارجاً عن قوقعة الكتب. هذا هو التطور الذي أحس دبيبه الأول في أيامي هذه» و«عن أخبار الكنانة لا تسل، جمود سياسي، وضيق شامل، وأقلية في أفراح متواصلة، وشيوعية تطل برأسها في حذر، وطوائف تهدد وتنذر»[٤٩].

ومن الواضح في هذه المقتطفات التي ضمتها ثلاث رسائل بعث بها إلى صديقه في إنجلترا أنه كان فاقد الأمل في أي تغيير سياسي لمصلحة بلده، وأنه لم يفقد إعجابه بحزب الوفد ـ بالرغم من عدم انتمائه الرسمي إليه. وكان كما ذكر في حديث صحفي ـ بعد ذلك ـ يعد أخطر نكسة في مسار الحياة السياسية والديموقراطية في مصر هي عدم احترام دستور ١٩٢٣ الذي أرسى قواعد تلك الحياة، ولكن سرعان ما قضى عليه الملك بالتحالف مع

---

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٤١.

أحزاب الأقلية. ومع أنه أرخ نهاية حزب الوفد السياسية بعام ١٩٣٦ الذي وقع فيه معاهدة الصداقة مع بريطانيا، فقد عد الحياة السياسية في مصر بعدها «مفتعلة بفضل أعدائه، وبفضل غياب المناخ الطبيعي. لقد ظل حزب الوفد لأن الجمهور علق عليه آماله لخيبة أمله في الأحزاب الحاكمة... ولكن قبل ١٩٣٦ كان من رابع المستحيلات القضاء على الوفد إلا إذا قتلت الشعب المصري - روحياً - قتلاً تاماً»[٥٠] وبدافع من هذه الحماسة المتأصلة في وجدان محفوظ منذ طفولته وقف في رواياته الخمس السابقة مع الوفد، وضد أحزاب الأقلية، بوجه عام، لافت للانتباه. وكأنما انعكست خيبة أمله في الحياة السياسية السليمة، منذ الثلاثينات، على رؤيته للحياة الاجتماعية، فصبغت هذه الرؤية بالقتامة، والتشاؤم، واليأس من الإصلاح والتغيير.

٢ - صرح في حديث له ذات مرة بقوله:

«ما دامت الحياة تنتهي بالمعجزات والموت فهي مأساة. وقد نرى هذه المأساة مبكية. وقد نراها مضحكة. وقد نراها مبكية مضحكة. ولكنها على أي حال مأساة. وحتى للذين يرون الحياة مِعبراً للآخرة، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل. ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة. أجل. إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم. ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف، الخ»[٥١].

---

(٥٠) مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٥١) مجلة الهلال، مرجع سابق، ص ١٧١، نقلاً عن عبد الرحمن أبو عوف في مقاله «الزمن الروائي عند نجيب محفوظ، ص ١٦٨ وما بعدها.

وهذا التصور الفلسفي للحياة كمأساة مركبة ليس جديداً بالطبع، ولكن الجديد أن محفوظاً طبقه على روايات المرحلة الثماني بغير استثناء، وجعل حياة أبطاله، ملوكاً وعبيداً، قدماء ومحدثين، مأساة وجودية واجتماعية في آن واحد. ومن الطبيعي أن تصدر عن هذا الحس المأسوي رؤية قاتمة محفوفة بالتشاؤم واليأس.

٣ ـ جاء على لسان حسين في مونولوج داخلي قصير برواية **بداية ونهاية**:

«يا للعجب! إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض. هذا لعمري منتهى البؤس. أجل. غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً. هو الموت نفسه. لولا الفقر لواصلت تعليمي. هل في ذلك شك؟ **الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لست حاقداً، ولكني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين**. لست فرداً، ولكني أمة مظلومة، وهذا ما يولد فيّ روح المقاومة، ويعزيني بنوع من السعادة. لا أدري كيف أسميه»(٥٢).

وإذا كان الحزن مظهراً للحس المأسوي، فالإحساس بالظلم مظهر آخر. ولكن، هل يؤدي المظهران إلى المقاومة، والسعادة؟ لا ندري، ولكن لعلّ محفوظاً كان يعبر عن نفسه أيضاً بتلك السطور. فقد ترددت في رسائله المذكورة إلى صديقه عبارات كثيرة تدل على الشعور بالظلم، وما يستتبعه ذلك من الحزن والشعور بالإحباط. فهو يكتب لصديقه المذكور في الأربعينات الأولى (الرسالة غير مؤرخة) رداً على شكواه من الحياة الجامعية، حين كان مدرساً صغيراً بجامعة الإسكندرية:

«لا تأس على الحياة الجامعية عندك، وإلا فماذا نقول عن حياة الأوقاف؟

---

(٥٢) نجيب محفوظ: بداية ونهاية، مطبعة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٦١، ص ١٩٩.

إذا كان عندك جمود فهو الحياة. وأما عندنا فجمود الموت الأصلي. ولكن أتعلم يا أدهم أنك تستطيع تحمل هذه الحياة، بل استلذاذها أيضاً؟ تأملها بعين الفكاهة مثلاً أو التحليل، فربما وجدت ثروة مكان التراب»[٥٣].

وقد عاش محفوظ في الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٠ موظفاً بوزارة الأوقاف، لا يتعامل في وظيفته الصغيرة إلا مع أوراق الموتى. وكانت مقاومته لجمود الموت من النوع السلبي الذي أخذ به غاندي في حياته السياسية. فلم يزد على الفكاهة في حياته الخاصة، والتحليل في حياته الكتابية، أو مزجهما معاً عند التصدي لموضوعات رواياته. ومن أبلغ الأمثلة على هذا المزج ما وضعه على لساني حسين وشقيقه حسنين في **بداية ونهاية** حين تحاورا حول مشكلتهما الخاصة العامة في آن واحد:

«فالتمعت عينا حسنين العسليتين وقال:

ـ يجب أن نكون جميعاً أغنياء. . .

ـ وإذا لم يكن هذا؟!

ـ إذن يجب أن نكون جميعاً فقراء.

ـ وإذا لم يكن هذا؟!

فقال بحنق:

ـ إذن نثور ونقتل ونسرق. . .

فابتسم حسين قائلاً:

ـ هذا ما نفعله منذ آلاف السنين»[٥٤].

هذه الفكاهة السوداء، القاتمة، الحزينة، الممزوجة بالتحليل، كانت سلاح أبطال تلك الروايات عند الشدة، مثلما كانت سلاحاً شخصياً لمحفوظ عند اشتداد الحزن على ما يجري حوله، ذلك الحزن السلبي

(٥٣) مجلة أكتوبر، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٥٤) **بداية ونهاية**، مرجع سابق، ص ١٨١.

الرومانتيكي على النفس وعلى الملايين الآخرين، الذي عبر عنه حسين في الرواية كما أوضحنا.

ونستخلص من الأمثلة والآراء السابقة أن رؤية محفوظ القاتمة لم تجيء عفو الخاطر بمقدار ما كان لها جذورها السياسية والاجتماعية، وأنه مال إلى هذه الرؤية على نحو رومانتيكي يستلذ العذاب والحزب والمقاومة السلبية. ومن الصعب ـ والحال هذه ـ أن تكون رؤيته في رواياته الثماني واقعية كما شاع عن رواياته الخمس الاجتماعية، وإنما هي رؤية رومانتيكية في بعديها التاريخي والاجتماعي على السواء، وجدت أساسها الفلسفي في أفلاطون وبرجسون على وجه الخصوص، وفي النظرة الشعبية إلى القدر ومصاير البشر على وجه العموم. وليس معنى هذا أنها رؤية رومانتيكية خالصة، فمثل هذه الرؤية الخالصة صعبة التحقيق والوجود، وإنما معناه أنها رومانتيكية غالبة، بالرغم من وجود عناصر واقعية بداخلها، ولا سيما في رواياته الاجتماعية[٥٥].

وهكذا كانت بداية ونهاية آخر روايات تلك المرحلة الثماني. فبعدها لم ينشر محفوظ رواية أخرى قبل ثورة ١٩٥٢. وكان قد شغل نفسه ـ كما

---

(٥٥) أفاض الدارسون في تصنيف روايات تلك المرحلة، واختلفوا كثيراً حول هذا التصنيف، ولكن أقربهم إلى المنطق هو الدكتور عبد المحسن بدر الذي وضع روايتي كفاح طيبة و القاهرة الجديدة تحت مرحلة «الصلة بالواقع»، ووضع روايتي خان الخليلي و السراب تحت مرحلة «نحو الواقعية»، ووضع روايتي زقاق المدق و بداية ونهاية تحت مرحلة «الواقعية» ـ راجع كتابه المذكور في هذه الهوامش. وبالرغم من هذا التدرج المعقول فإن هذه الروايات تغلب عليها الرؤية الرومانتيكية مع وجود عناصر من الرؤية الواقعية، فضلاً عن أن الرؤية القدرية التي استخلصها الباحث نفسه من هذه الروايات لا يمكن أن تعد واقعية. وقد لاحظ باحث آخر هو الدكتور جابر عصفور أن فوضى التصنيف كانت وليدة نظرة جزئية من جانب الدارسين. انظر مقاله «قراءة في نقاد نجيب محفوظ» بمجلة فصول، القاهرة، إبريل ١٩٨١، ص ص ١٦١ ـ ١٧٩.

أشرنا ـ بالكتابة للسينما منذ عام ١٩٤٥، وهي تجربة أفادته كثيراً، وإن كانت فائدتها لم تظهر بصورة بارزة في تلك المرحلة، مثلما ظهرت في مرحلة رشد الرواية العربية التي بدأت بثلاثيته المعروفة عام ١٩٥٦.

نستطيع أن نستخلص مما سبق أن نجيب محفوظ ظهر على طريق الرواية وسط مناخ مشجع لها بشكل عام، شجعه ـ في الوقت ذاته ـ على التضحية بالتخصص الأكاديمي في الفلسفة والتفرغ لكتابة الرواية التاريخية، أو المستوحاة من التاريخ، أولاً، ثم كتابة الرواية الاجتماعية بعد ذلك. ومع هذا لم تكن طريق الرواية ممهدة تماماً أمامه، فكان عليه ـ بالاشتراك مع بعض أبناء جيله ـ أن يكافح في سبيل تمهيدها، عن طريق المواظبة والدأب على الكتابة، حتى استطاع في نهاية الفترة ـ موضوع دراستنا ـ أن يقدم ثماني روايات متدرجة النضج، تشكل أكبر رصيد لكاتب واحد في جيله خلال تلك الفترة. وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله: «سرنا في طريق ملء بالعثرات، لأننا لم نجد تراثاً روائياً نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد، وقدم كلُّ رائد عملاً أو عملين، درسناهما بفطرة لا تستند إلى علم، ودون أن نعرف مواقعهما من التراث الروائي الضخم الذي كان مجهولاً لنا. وقمنا برحلة طويلة، وارتطمنا بأخطاء بدائية، وتخبّطنا كمن يسير معصوب العينين. وكان علينا أن نغوص في واقعنا، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلّف في وقت واحد»[٥٦]. ومع ذلك أنتج محفوظ في تلك الفترة أبرز ما أنتجه أبناء جيله مجتمعين، وأنضجه، وأكثره تماسكاً. وبهذا الإنتاج الغزير نسبياً أنهى مرحلة مراهقة الرواية في مصر، وربما في العالم العربي كله، ثم أدخل الرواية في مرحلة الرشد خلال الفترة التالية بعد ١٩٥٢.

---

(٥٦) مجلة الهلال، مرجع سابق، ص ص ٤٣ ـ ٤٤، في رد محفوظ على سؤال فاطمة موسى.

الفصل الثالث

الصدى

في المقابلات الكثيرة التي أجراها الصحفيون مع نجيب محفوظ قبل فوزه بجائزة نوبل، وبعدها، إشارة متكررة إلى أنه قضى سنوات عديدة من حياته الأدبية دون أن يجد صدى إيجابياً عند النقاد. ومن الغريب أن مصدر الإشارة في جميع الحالات هو نجيب محفوظ نفسه.

ومن أبرز صور هذه الإشارة قوله:

«أول من كتب عني سيِّد قطب وأنور المعداوي. كان هذا أول ما يكتب عني في عام ٤٨، ٤٩، منذ بدأت الكتابة عام ١٩٢٩»[١].

وقوله أيضاً:

«اشتغلت سنوات طويلة دون أن أسمع نقداً يقدر ما أقوم به»[٢].

لا أعتقد أن نجيب محفوظ على حق في إشارته هذه إلى غبن النقاد له. وإذا كان هؤلاء أفاضوا ـ داخل مصر وخارجها ـ في تقديره وتكريمه بعد ظهور ثلاثيته عام ١٩٥٧ فقد فعلوا ذلك عن حق، لأن الثلاثية كانت قمة نضجه الروائي، في حين كانت الروايات التي سبقتها، منذ عام ١٩٣٩، خطوات على الطريق. ومع ذلك لم يغبنه النقاد عند ظهور تلك الخطوات،

(١) جمال الغيطاني: **نجيب محفوظ يتذكّر**. بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠، ص ١٠٢.

(٢) حسونة المصباحي: نجيب محفوظ يتحدث إلى الشرق الأوسط. جريدة الشرق الأوسط، لندن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٦.

الواحدة بعد الأخرى، وإنما تحمسوا له، وشجعوه على الاستمرار، ورفعوه إلى مكانة مرموقة لم ينلها سواه من أبناء جيله الروائيين. ولم يأت الحماس والتشجيع والتقدير من أبناء جيله النقاد وحدهم، وإنما أتى أيضاً من أبناء الجيل الأكبر سناً.

كيف كان ذلك؟

يشير محفوظ إلى أن أول ما كتب عنه كان في عامي ١٩٤٨، ١٩٤٩. وهذا غير صحيح، لأن أول ما كتب عنه ظهر قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات على الأقل، كما سنبين بعد قليل. كما يشير إلى أنه بدأ الكتابة عام ١٩٢٩، أي عندما كان عمره ١٨ عاماً. ولا حاجة إلى التشكيك في صحة هذا التاريخ، فهو يبدو صحيحاً، لأن أول مقال نشره ـ كما مر بنا ـ كان في أكتوبر ١٩٣٠. وأغلب الظن أنه قضى أشهراً، وربما عاماً، في التدرب على الكتابة قبل أن يغامر بالظهور على الناس.

وقد تميزت مرحلة البحث عن الطريق في حياته الأدبية، من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، بغزارة الإنتاج، وتنوعه، وتوزعه بين المقالة والقصة القصيرة والترجمة، على النحو الذي فصلناه من قبل. ولم يكن من المألوف ـ على أي حال ـ أن يتنبه النقاد لثمار المرحلة ما لم تكن من النوع اللافت للنظر والإنتباه. وهذا ما لم تزعمه ـ أو تنبىء عنه ـ مقالاته وقصصه الأولى، التي لم تتجاوز ـ وقتها ـ المحاولات الأولى المألوفة لناشئة الأدب.

غير أن المرحلة التالية، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، شهدت تطوراً ملحوظاً في إنتاج نجيب محفوظ. فقد استهلها بنشر روايته **عبث الأقدار**، ثم داوم بعد ذلك على نشر الروايات ـ بشكل شبه منتظم ـ حتى تجمع له في نهاية المرحلة رصيد روائي يبلغ ثماني روايات. وفي الوقت ذاته قل إنتاجه من المقالات إلى حد كبير، وتضاعف في القصة القصيرة، وانعدم في الترجمة. ومع ذلك كان انتقاله من المقالة والقصة القصيرة إلى الرواية انتقالاً طبيعياً،

غير مفاجىء، لأن بعض مقالاته حمل بذور انتاجه القصصي والروائي التالي، ولأن كثيراً من قصصه القصيرة كان أقرب إلى الروايات المضغوطة. ومع ذلك أيضاً كانت روايات المرحلة الثماني أهم ما أنتجه وأرقاه من الناحية الفنية، مثلما كانت ـ في مجموعها ـ أهم وأرقى ما أنتجه أبناء جيله في تلك الفترة.

وكان من الطبيعي أن يأتي النقاد المتحمسون له من دائرة أبناء جيله، مثل سيد قطب وأنور المعداوي اللذين أشار إليهما. وسرعان ما أصبح الإثنان على رأس قائمة المتحمسين والمشجعين له. ومع ذلك يلفت الانتباه أن ناقداً آخر مثل محمد مندور لم يلتفت إلى إنتاجه. وكان مندور ـ منذ عودته من بعثته قبيل ظهور أولى روايات محفوظ عام ١٩٣٩ ـ قد شغل نفسه بنقد نماذج من الروايات والمسرحيات الحديثة، ولكننا لا ندري سر تجاهله لروايات محفوظ خلال النصف الأول من الأربعينات على الأقل، حين لم تكن السياسة قد شدته إلى معامعها بعد.

غير أن أبناء الجيل الأكبر سناً من الأدباء، من طراز العقاد وطه حسين والمازني وأحمد أمين والزيات، لم يكونوا متفرغين للكتابة عن إنتاج أبناء الجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ، ولا كانوا أيضاً قريبين من الإنتاج الروائي عند هؤلاء قربهم من إنتاج الآخرين في الشعر بصفة خاصة. ومع ذلك تبين من بعض الرسائل التي نشرت مؤخراً لنجيب محفوظ أن العقاد والمازني ومحمود تيمور امتدحوا رواياته الأولى خلال الأربعينات، وأن جائزة مجمع اللغة العربية أوشكت أن تضيع منه لولا وقوف العقاد والمازني في صفه، وأن العقاد سئل يوماً عن «القصاصين الثلاثة الأوَل فقال: الحكيم وتيمور والعبد الله» على حد تعبير محفوظ في إحدى رسائله إلى صديقه أدهم

رجب[٣]. وقد مرَّ بنا كيف نشر له سلامة موسى أولى مقالاته وقصصه ورواياته بمجلته **المجلة الجديدة**. وكذلك فعل الزيات في مجلتيه: **الرسالة** و**الرواية**. ثم حذا حذوهما أحمد أمين في مجلته **الثقافة**. وبذلك أتيح لنجيب محفوظ ـ منذ بداية حياته الأدبية ـ أن ينشر أعماله القصيرة وبعض أعماله الطويلة في أهم مجلات المرحلتين في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢.

وحين بدأت مجلة **الرواية** في نشر قصصه القصيرة عام ١٩٣٧ درج الزيات ـ كعادته مع الناشئين ـ على وضع اسمه مسبوقاً بلقب «الأديب»، وبعد أقل من عامين أحل محله لقب «الأستاذ» الذي كان يضعه قبل أسماء الراسخين والمرموقين، فكأنه رقاه إذن من «الأديب» إلى «الأستاذ» في زمن قياسي[٤]. ولما أوقف الزيات **الرواية** بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية وأزمة الورق، دمجها في شقيقتها **الرسالة**، واستمر في النشر لنجيب محفوظ والنشر عنه أيضاً.

خلال سني الحرب العالمية تلك فاز نجيب محفوظ بجائزتين كان المحكمون فيهما من شيوخ الأدب وأعلامه. ففي عام ١٩٤٠ أعلنت مجلة **الثقافة** عن مسابقة لكتابة قصة طويلة في موضوع مصري أو شرقي على حد تعبير الإعلان[٥]. ولما أعلنت نتيجة المسابقة كان نجيب محفوظ أحد الفائزين فيها، عن روايته **رادوبيس**. وقسمت الجائزة (٥٠ جنيهاً) مناصفة بينه وبين الفائز الآخر ابن جيله علي أحمد باكثير الذي تقدم بروايته

(٣) ضياء الدين بيبرس: «خطابات بخط نجيب محفوظ من خمسين عاماً». مجلة أكتوبر، ١١ ديسمبر ١٩٨٨، ص ٤١. راجع أيضاً تقدير تيمور له، ص ٤٤.

(٤) راجع أول قصة له في **الرواية**: ١٥ يوليو ١٩٣٧، ص ٧٢١. وراجع أيضاً القصة المنشورة في أول إبريل ١٩٤٩.

(٥) **الثقافة**: ١٢ مارس ١٩٤٠، ص ٨. وأعلنت النتيجة في ٢٥ فبراير ١٩٤١. المصدر نفسه، ص ٢٧. ولكن المجلة اكتفت بنشر رواية باكثير مسلسلة في ذلك العام.

سلامة القس. وفي عام ١٩٤٢ نظمت وزارة المعارف مسابقة للرواية كان محفوظ من الفائزين فيها عن روايته **كفاح طيبة**. وبعد الحرب نظم مجمع اللغة العربية مسابقة أخرى عام ١٩٤٦، فاز فيها محفوظ عن روايته **خان الخليلي**. وفي هذه المسابقات الثلاث كان المحكمون من أبناء الجيل الأكبر سناً، ممن يشكلون السلطة الأدبية العليا ـ إذا صح التعبير. ومن المعروف أن هذه السلطة العليا تملك ـ بحكم مواقع أفرادها ومكانتهم ـ أن تقبل أوراق الأديب الجديد أو أن ترفضها. وقد قبلت أوراق نجيب محفوظ على أي حال، لا بالنشر له في المجلات المرموقة وحسب، وإنما بتقدير إنتاجه في المسابقات التي تقدم إليها أيضاً. وعن طريق هذه وتلك أصبح معتمداً لدى المؤسسة الأدبية، وبقي أمامه أن يواصل خطاه ومحاولاته على طريق ذلك الجنس الأدبي المركب ـ جنس الرواية ـ الذي يتطلب الدأب والمثابرة، ولا سيما في عهد لم يكن فيه قد نضج أو استقر بعد.

ولعلنا نسمي هذا التقدير الصريح لنجيب محفوظ من أبناء الجيل الأكبر سناً وعياً غير معلن بقيمة إنتاجه، واعترافاً ضمنياً بموهبته وجديته. ولكن الوعي المعلن جاء من أبناء جيله، وحمل اعترافاً صريحاً به وبأوراقه. وإذا كان «الوعي غير المعلن» ذاك قد رافق نجيب محفوظ منذ بداية ظهوره على صفحات **المجلة الجديدة** عام ١٩٣٠. فهذا «الوعي المعلن» رافقه منذ ظهور أولى رواياته عام ١٩٣٩.

ما حدود هذا الوعي المعلن؟ وكيف تطور؟

هذا ما يهمنا بيانه، حتى نرى إلى أي مدى خدم الروائي من الناحية الفنية، وخدم الرواية من الناحية الاجتماعية.

وسوف نتبين هذا الوعي المعلن بالرجوع إلى المجلات المهتمة بالأدب، خلال مرحلة الخطو على طريق الرواية عند نجيب محفوظ، أي في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢. وقد اهتدينا ـ على صفحات تلك المجلات ـ إلى ١٦

مقالة تحمل مظاهر الوعي المعلن، وتتراوح بين العرض والنقد. وقد ظهرت في مجلات ثقافية عامة (**المقتطف**) وأخرى أدبية (**الرسالة**، **الكاتب المصري**، **الأديب**، **الكتاب**، **الأديب المصري**)، فضلاً عن مجلة عامة ذات صبغة سياسية هي **الفكر الجديد**، وأخرى ذات صبغة عامة هي **الراديو المصري**.

لعل من الواضح أن هذه المجلات الثماني لا تقتصر على مصر. ولعل ذلك يرجع إلى أن نجيب محفوظ حظي ببعض الاهتمام في الأقطار العربية الأخرى بالقدر الكافي في تلك المرحلة، على الرغم من أن قصصه القصيرة ـ على سبيل المثال ـ كانت تظهر في المجلات الأدبية الواسعة الانتشار في الأقطار العربية، مثل: **الرسالة**، **الرواية**، **الثقافة**، وعلى الرغم أيضاً من أن بعض مقالاته في المرحلة السابقة نقلتها بعض المجلات خارج مصر، مثل **الحديث** في سورية، نقلاً عن **المجلة الجديدة**[٦].

ومن الملاحظ أن المقالات الست عشرة المذكورة شملت روايات تلك المرحلة الثماني، كما شملت مجموعته القصصية الأولى **همس الجنون**، مما يؤكد ـ على الأقل ـ أن هذه المجموعة لم تظهر عام ١٩٣٨، كما هو ثابت في بيان مؤلفات نجيب محفوظ، وتواريخ نشرها، الذي يوجد ـ عادة ـ في آخر كل كتاب من كتبه. وقد لاحظ ذلك الدكتور عبد المحسن بدر الذي واجه محفوظ بملاحظته فاعترف بها، وفسرها بأن أغلب قصص المجموعة كان لا بد أن ينشر عام ١٩٣٨[٧]. ولكن هذا تفسير غير مقنع في الحقيقة، لأن

---

(٦) أعادت مجلة **الحديث** نشر مقاله «المجتمع والرقي البشري» نقلاً عن **المجلة الجديدة** (نوفمبر ١٩٣٤) في عدد مارس ١٩٣٧، أي بعد أكثر من عامين.

(٧) عبد المحسن بدر: **الرؤية والأداة**. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٨. وقد رجح أن المجموعة ظهرت عام ١٩٤٧ أو ما بعده.

العبرة بتاريخ النشر لا بتاريخ الكتابة. وقد نشر محفوظ بعض قصص المجموعة ـ لأول مرة ـ في المجلات الأدبية، مثل **الرسالة والثقافة**، في الأربعينات. وكانت آخر قصة نشرها هي «همس الجنون» التي حملت المجموعة عنوانها. فتاريخ نشرها قبل ظهور المجموعة هو ١٩ فبراير ١٩٤٥[٨]. ولو كان كتبها قبل عام ١٩٣٨ ثم نقحها عام ١٩٤٥، فهذا أمر لا يخص تاريخ الأدب الذي يعتد دائماً بتواريخ النشر، لا بتواريخ الكتابة. ولا نعتقد أن المقالات الست عشرة التي ظهرت عن نجيب محفوظ في تلك المرحلة تعمدت تجاهل مجموعته القصصية. وما كان كتاب تلك المقالات ـ كما سنرى ـ ليتجاهلوها في الوقت الذي تتبعوا فيه إنتاج صاحبها، وتعاطفوا معه. وسوف نأخذ مقالة الأديب العراقي غائب طعمة فرمان عنها عام ١٩٤٩ قرينة على ظهورها في العام ذاته أو للعام الأسبق. وأغلب الظن أن محفوظاً جمع قصصها ونشرها في كتاب عام ١٩٤٨، وليس عام ١٩٤٧ كما رجح الدكتور بدر.

تقودنا هذه الواقعة إلى واقعة أخرى مشابهة يحسن أن نناقشها بدورها قبل أن نمضي في دراسة المقالات الست عشرة. فالبيان الذي درج على الظهور في آخر صفحات كتب نجيب محفوظ يضع أمام رواياته الثماني الأولى التواريخ التالية:

١ ـ **عبث الأقدار**	١٩٣٩
٢ ـ **رادوبيس**	١٩٤٣
٣ ـ **كفاح طيبة**	١٩٤٤
٤ ـ **القاهرة الجديدة**	١٩٤٥

---

(٨) **الرسالة**: ١٩ فبراير ١٩٤٥، ص ص ١٧٨ ـ ١٨٠. ومما يذكر أن قصة «كيدهن» نشرت في **الرواية** (أول يناير ١٩٣٩) في حين نشرت قصة «بدلة الأسير» في **الرسالة** (١٩ يناير ١٩٤٢).

٥ ـ خان الخليلي ١٩٤٦
٦ ـ زقاق المدق ١٩٤٧
٧ ـ السراب ١٩٤٨
٨ ـ بداية ونهاية ١٩٤٩

وإذا أخذنا بمقياس تاريخ الكتابة الذي اتبعه محفوظ مع **همس الجنون** لتبين لنا أن **رادوبيس** كتبت قبل شهر مارس الذي أعلنت فيه مجلة **الثقافة** عن مسابقتها، وأن **كفاح طيبة** كتبت عام ١٩٤٢ الذي نظمت فيه وزارة المعارف مسابقتها. ومع ذلك لم يأخذ محفوظ هنا بتاريخ الكتابة، وإنما أخذ بتاريخ النشر. ثم عاد فقدم **القاهرة الجديدة** على **خان الخليلي** على أساس تاريخ الكتابة. وهذا أمر مربك، لأن ما نشر من مقالات عن رواياته قدم **خان الخليلي** على **القاهرة الجديدة** على أساس تاريخ النشر. ولا يحل المشكل إلا التمسك بتاريخ النشر، لأنه يضع التسلسل العلني للروايات في موضعه الطبيعي المؤكد. وهذا ما أخذ به الكتاب والنقاد في تعقيباتهم على الروايات السابقة.

نعود إلى هؤلاء الكتاب والنقاد. وهم بترتيب ظهور مقالاتهم: محمد جمال الدين درويش، سيد قطب، أحمد عبد الغفار، سعيد العريان، سهيل إدريس، أديب مروة، محمد فهمي، غائب فرمان، أحمد عباس صالح، أنور المعداوي، زكي المحاسني، محمد عبد الغني حسن. ومعظمهم من أبناء جيل نجيب محفوظ. وليس فيهم أحد من الجيل الأسبق، وبعضهم كتب قصصاً (العريان وصالح وفرمان) وقد تراوحت مقالاتهم بين العرض الموجز (خمس مقالات) والنقد (عشر مقالات). وسوف نتناول هذه المقالات على أساس الترتيب الزمني لظهور الروايات المحفوظية التي كانت موضوعاً لها، وليس على أساس ترتيب ظهور المقالات ذاتها، وكذلك الحال فيما كتب عن مجموعته القصصية **همس الجنون**.

١ ـ عبث الأقدار

ظهـرت في أول سبتمـبر ١٩٣٩ ضمن عـدد خـاص بهـا من **المجلـة الجديدة**. وبعـد نحو شهـر نشرت **الرسـالة** تعـريفاً مـوجزاً بهـا وبكاتبهـا، يحمل عنوانها وتوقيع محمد جمال الـدين درويش[٩]. واستهل الكـاتب مقالـه بقوله:

«القـاص نجيب محفوظ شـاب حديث العهـد بالقصـة، ولكني أعـده في الصف الأول، ومن المبرزين فيها، وخاصة في القصة القصيرة. وأقـاصيصه في مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت، وتجعلنا نشد على يـده إعجاباً بفنه، وتهنئـة بفوزه، واستبشاراً بمستقبله في عالم القصة».

وعلى هذا النحو من الحماسـة والإعجاب مضى الكـاتب غير المعـروف في عرضه الخـاطف لروايـة **عبث الأقـدار**، مشيـراً إلى ذوق مؤلفها الخـاص، وتأثره بطريقة محمود تيمور في الكتابة، ومحليـة تصويـره، وسهولـة أسلوبه، وحيوية وصفه، وتشويق بنـائه. ومـع أنه لم يضرب أي مثـال على أحكـامه العمـومية هـذه، ولا شرح إشارتـه إلى تـأثـر محفـوظ بتيمـور، وهي إشـارة مضـللة، فقـد أشار أيضـاً إلى أن الروايـة لا تخلو من الهنـات والمـآخـذ التي تغتفر لصاحبها على حـد قولـه. ومع أنـه لم يبين هـذه الهنات والمـآخذ، أو يعطي للقارىء فكرة عن موضوع الرواية التاريخي، فقد حاسب محفوظ على سوء الطبع وكثرة الأغـلاط الطبـاعية. وكـان أولى به أن يحـاسب الناشر لا المؤلف. ولكنـه اختتم عرضـه التعريفي الخـاطف المجامـل عمومـاً بقولـه: «آمـل آن تلقى عبث الأقـدار من الـرواج مـا هي أهـل لـه. وهي خليقـة بالعناية والاعتبار».

كان هذا التعريف الموجز بالرواية وكاتبها وحيداً في بابـه على أي حـال.

---

(٩) **الرسالة**: ٢ أكتوبر ١٩٣٩، ص ص ١٩٢١ ـ ١٩٢٢.

فلم يظهر بعده أي صدى آخر معلن حتى نهاية الفترة. وظلت الرواية طي النسيان حتى انتشلها النقاد بعد عام ١٩٥٢. بل إن النقاد الذين تعرضوا لروايات محفوظ التالية خلال تلك الفترة لم يذكروا **عبث الأقدار** بالخير أو بالشر. ويبدو أن درويشاً كان معجباً بمحفوظ، متتبِّعاً لقصصه القصيرة، فهو أول وآخر من ذكرها في تلك المرحلة. ولكن من الملاحظ أنه لم يستخدم كلمة «رواية» في وصف **عبث الأقدار**، وإنما استخدم كلمة «قصة» الشائعة وقتها.

٢ ـ رادوبيس

تقدم نجيب محفوظ بهذه الرواية إلى المسابقة التي أعلنت عنها مجلة **الثقافة** في ١٢ مارس ١٩٤٠. ومع أن نتيجة المسابقة أعلنت في ٢٥ فبراير ١٩٤١، فلم تظهر الرواية مطبوعة في كتاب إلا في عام ١٩٤٣. ولم يظهر لها صدى مكتوب إلا في عام ١٩٤٨. ففي مقال تعريفي موجز، بدون توقيع، نشرته مجلة **الكتاب** بعنوان «رادوبيس وزقاق المدق»[١٠]، تعرض كاتبه المجهول (لعله محمد عبد الغني حسن) لهذه الرواية بسبب توافق ظهور طبعتها الثانية مع ظهور رواية **زقاق المدق**. ولكنه لم يذكر عنها سوى هذه الفقرة وهو يتحدث عن بروز اسم مؤلفها:

«ومن آثاره التي أخرجها قريباً الطبعة الثانية من رواية «رادوبيس» التي استوحاها من حياة مصر في أقدم عصورها، وهي قصة الحب الذي ارتفع بالفتاة الريفية الحسناء «رادوبيس» الفاتنة التي غرَّر بها نوتي، فعبثت بالحياة والناس، إلى أن تحتل قلب فرعون، فيستسلم إلى سحر جمالها، وتظفر بكل إعجابه حتى ينتهي ذلك إلى مأساة أليمة. وقد عرض المؤلف صوراً لما

(١٠) الكتاب: أكتوبر ١٩٤٨، ص ص ٤٤٢ ـ ٤٤٣.

أحاط بهذا الحب من عوامل الغدر في شخصية «طاهو» رئيس الحرس، والكراهية في نفوس الكهان، ثم الثورة في قلوب الشعب».

ومع أن المعقب على الرواية لم يستخدم كلمة «قصة» في وصفها، فقد اكتفى بسطوره السابقة التي قد تضيف إلى السياق ذاته، ولكنها لا تضيف شيئاً إلى عملية التعريف التي تقتضي - كما هو معروف - تنوير القارىء بموضوع الرواية وتطور أحداثها وشخوصها.

٣ - كفاح طيبة

فاز محفوظ بهذه الرواية - كما أشرنا من قبل - في مسابقة وزارة المعارف عام ١٩٤٢، ولكنها لم تظهر في كتاب إلا في عام ١٩٤٤. وهي آخر عهده بالرواية التاريخية، وتدور - كزميلتيها السابقتين - في مصر الفرعونية، وتصور نضال المصريين من أجل طرد الغزاة الهكسوس، وظهور شخصية أحمس الذي يخلِّص البلاد من أولئك الغزاة، ويوحِّد شمالها بجنوبها، فتظهر «طيبة» كعاصمة للبلد الموحّد المحرَّر.

ولا ندري في أي شهر ظهرت الرواية، ولكننا ندري أن **الرسالة** نشرت في أوائل اكتوبر ١٩٤٤ مقالاً نقدياً مطولاً عنها، بعنوان «كفاح طيبة»[11]، بقلم سيد قطب، الذي حاول في الأعوام القليلة السابقة أن يتخصص في النقد الأدبي.

استهل قطب مقاله الحماسي بقوله:

«أحاول أن أتحفظ في الثناء على هذه القصة، فتغلبني حماسة قاهرة لها، وفرح جارف بها! هذا هو الحق، أطالع به القارىء من أول سطر، لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانه».

(١١) **الرسالة**: ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ص ص ٨٨٩ - ٨٩٢.

ثم روى قصة هذه الحماسة الغامرة، ورد أسبابها إلى سابق افتقاده للكتب التاريخية التي تعلِّم الناشئة حب الوطن الحقيقي، حتى ظهر كتاب **على هامش التاريخ المصري القديم** لعبد القادر حمزة، ففرح به مثلما فرح بقصة **كفاح طيبة**. وأشار إلى أن الكتابين يقدمان نموذجاً للطابع القومي الذي لا بد منه في الأدب، ولا سيما في الشعر والقصة، وأن رواية محفوظ بالذات تؤكد ضرورة دعوته للأدب القومي الذي يأخذ من التاريخ والخصال القومية، حتى «تصبح حياة أحمس وتحتمس ورمسيس ونفرتيتي وأمثالهم في منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير، بل أن تعود أساطير حية للأطفال في المهود، بدل الشاطر حسن وجودر، وحسن البصري، والورد في الأكمام» على حد تعبيره.

وأضاف قطب:

«قلت هذا كله في عشرات المقالات. واليوم أتلفت فأجد بين يديَّ القصة والملحمة، كلتاهما في عمل فنى واحد، في **كفاح طيبة**. فهي قصة بنسقها وحوادثها، وهي ملحمة ـ وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة! ـ بما تفيضه من وجدانات ومشاعر، لا يفيضها في الشعر إلا الملحمة! هي قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد «أحمس» العظيم، قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء، وبلا برقشة أوتصنّع، قصة النفس المصرية الصميمة في كل خطرة، وكل حركة، وكل انفعال».

ثم قدم تلخيصاً وافياً لتطور أحداث الرواية، أو ما سماه «هيكل القصة». ولكن القصص ليست هيكلها العام ـ كما يقول ـ فأين العمل الفني فيها كما يتساءل؟ ويجيب بقوله «إن العمل الفني هو الذي لا يمكن تلخيصه. وقيمته في هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية» ثم يضيف «إن كل شخصية من الشخصيات في هذه القصة لهي شخصية إنسانية وشخصية مصرية في آن. وإن كل موقف من مواقفها لهو الموقف الطبيعي

الـذي ينتظر من الآدميـين المصريين. وإن السيـاق الفني لهو السيـاق الـذي يلحم الـدقة الفنيـة بجانب الهـدف القـومي، بـلا مغـالـطة ولا ضجـة ولا بريق». ومع أنه يثنى على مـوضوعيـة رسم الشخصيات بحيث لا يقلل من شجاعة الرعاة، ولا يستر مواطن الضعف المصرية، فهو لا يقدِّم الأمثلة على صحّة ما يقول، وإنما «يعمِّم» الأحكام دون تخصيص، حتى وهو يقول عن رسم المؤلّف لشخوص الرواية: «لم يجعل المصريين شعباً من الملائكة ولا من الشياطين. ومرّة واحدة أو مرّتين جاوز بهم طاقة البشر، ولكن بعد تهيئة وتمهيد».

واستطرد قطب بعد ذلك في بيـان حيويـة التصويـر ورسم الشخصيات، مثنيـاً على تعبـير المؤلف عن الشعور القـومي والطابـع الأنسـاني عنـد هـذه الشخصيـات، مستحسناً «التنسيق الفني» الـذي يشيعه المؤلف في الـرواية، «بريشة متمكنة، ويد ثابتة، تبـدو عليها المـرانة، والثقـة بمواضـع التصويـر والتلوين» ثم أضاف:

«ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف «كفاح طيبة» قـد بلغ القمة الفنيـة. فهذا شيء آخـر لم يتهيأ بعـد. إنما أنـا أنظر إلى المسـألة من نـاحية خاصة، ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والمـلاحم. فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف، دون المساس بالطابع الإنساني والطابـع الفني، وبـلا تزويـر في المواقف والعـواطف، أو تزويـر في وقائـع التاريـخ، فـذلك تـوفيق يشاد بـه بكل تـأكيد. وفي هـذه الحدود أحب أن يعني هـذا المقال».

غـير أن الناقـد أشار إلى مـا سماه «بعض الأخـطاء اليسيرة» في الـرواية، وكلها تتعلق بالتاريخ لا بـالفن، وهي أن عجلات الحـرب التي استخدمهـا الرعاة لم تكن تكنـولوجيـاً جديـدة عليهم، وأن اسم أحمس ليس مشتقاً من الحـماسـة، وأن بـلاد النـوبـة كـانت تسمى في ذلـك العهـد بـلاد بُنْت أي الذهب، وأن حكم الرعاة بلغ نحو ٥٠٠ وليس ٢٠٠ عام كما ذكر المؤلف.

ولكنـه عاد إلى الإشـادة بالـرواية ومؤلفهـا. واختتم مقـالـه ـ مثلما استهله ـ بعبارة حماسية قال فيها: «لو كـان لي من الأمر شيء لجعلت هـذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزعتهـا على كـل بيت بالمجـان، ولأقمت لصاحبها ـ الذي لا أعرفه ـ حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لهـا في مصر، للمستحقين وغير المستحقين».

وبالرغم من اللهجـة الحماسيـة التي كتب بها النـاقد مقـاله، وانـطباعيـة أحكامه، فقد وضع يديه على الكثير من الجـوانب الدالـة في الروايـة، مثل تلاحم المحلي مع الإنساني في الأفكار والشخصيات، والـتركيز عـلى الشعور القومي، وحيوية التصوير. وإذا كانت الهنات الأربع التي أوردهـا مشكوكـاً في صحتها على نحو ما عبر عنه صلاح ذهني في خصومته معه، فهناك هنات أخـرى في الروايـة، أخطر وأعم، لم يشر إليهـا قـطب. وعـلى رأسهـا تلك الميلودرامـا التي تتحكم في أحداث الـرواية فـلا تدع للمـواقف نمواً طبيعيـاً مقنعاً، ولا تبرر الأحداث المتتالية تبريراً فنياً يقوم على حكم الضرورة. ومع ذلك، أثارت تلك الهنات الأربع التي أشـار إليها قـطب ـ في مقالـه ـ ثائـرة الكاتب الناقد صلاح ذهني فدخل ـ بسببها ـ مشادة ساخنة مع الناقـد. وفي هـذه المشادة نفى خـطأ محفوظ، وانحـاز إلى وجهـة نـظره، ولكن النقـاش احتدم بينه وبين قطب ـ لأسباب شخصية أخرى ـ على مدى أسابيـع عقب نشر مقال الأخير[١٢].

٤ ـ خان الخليلي

تعد ـ في تسلسل النشر ـ أولى روايات محفوظ الاجتماعية، مع أنه كتبها ـ كما ذكر في أحاديثه ـ قبل **القاهـرة الجديـدة**. كما تعد أولى رواياتـه الواقعيـة

(١٢) راجع: الرسالة، أعداد ١٦ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤.

إذا عددنا الروايات التاريخية الثلاث الأولى روايات رومانتيكية، من حيث الرؤية والصياغة.

وقد ظهر عنها مقالان، أحدهما لناقد مغمور هو أحمد عبد الغفار نشره بمجلة **الراديو المصري** في سبتمبر ١٩٤٥، والآخر لسيد قطب نشره بمجلة **الرسالة** بعد أقل من ثلاثة أشهر.

استهل عبد الغفار مقاله القصير بحماسة قريبة من حماسة قطب، فقال:

«هذه القصة الجديدة «خان الخليلي» للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة. فهذا الكاتب موهوب بلا ريب، له خيال منسرح يأتمر بأمره، وسيادة على التعبير الجميل تسترعى النظر، مع دقة في التفصيلات، وحبكة وأناقة، ومقدرة في التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين. هذا الكاتب، وبعض يسير من كتاب الشباب، أصبحوا في الفن طبقة، وفي التفكير مدرسة. وسيصبحون من سادة الفكر والقلم النابهين. إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب: أشخاصها واضحة، متسقة الروح، ميسرة فيها أسباب التحليل النفسي الصادق، وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة، والأفكار التي طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة، اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع»[١٣].

ثم قدم الناقد ملخصاً موجزاً للرواية استنتج منه ـ في النهاية ـ أنها «من خير القصص الحديثة موضوعاً وعرضاً وخيالاً وبياناً».

وعلى خلاف هذا المقال التعريفي الحماسي القصير كان مقال سيد قطب أكثر تحليلاً وطولاً وحماسة. وقد استهله بقوله:

«هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب، سبقتها قصة «رادوبيس»

---

(١٣) الراديو المصري: ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥، ص ٦.

وقصة «كفاح طيبة» وكلتاهما قصتان معجبتان مستلهمتان من التاريخ المصري القديم. ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة، فهي منتزعة من صميم البيئة المصرية في العصر الحاضر... إنما تستحق هذه الصفحة، لأنها تسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي، واضح السمات، متميز المعالم، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية، فلا يندغم فيها، ولا يفقد طابعه وعنوانه، في الوقت الذي يؤدي رسالته الانسانية، ويحمل الطابع الإنساني العام، ويساير نظائره في الآداب الأخرى».

وبغض النظر عن سهو الناقد عن رواية **عبث الأقدار**، فقد كتب مقاله - كما يتضح من استهلاله - بذات الحماسة التي كتب بها مقاله السابق عن **كفاح طيبة** ولكنه أوضح في هذا المقال ما سبق أن أجمله عن الأدب القومي ذي الروح المصرية الخالصة والطابع الإنساني العام. ويتبين من هذا التوضيح أنه وجد في نجيب محفوظ مثالاً لما يجب أن يكون عليه الأدب القومي.

استطرد قطب بعد ذلك في تلخيص **خان الخليلي**، على الرغم من اعتقاده بأن «القصة» لا سبيل إلى تلخصيها بوجه عام حتى لا تبدو هيكلاً عظمياً. ولكنه من خلال التلخيص يبدو حريصاً على الإشارة إلى بعض دعامات الرواية وأعمدتها، مثل سخرية الأقدار، والدوران حول حياة أسرة متوسطة، زمن الحرب الثانية، والاعتداد بالفواجع كملمح بارز على وجه الحياة. ثم خلص من التلخيص إلى الإشادة بتوفيق المؤلف في إبراز الملامح والقسمات الجزئية، ومسايرة الحياة بصورة طبيعية بسيطة عميقة، منتفعاً في ذلك بالتحليل النفسي. وأشار إلى براعة الرواية في التعبير عن ضعف الإنسانية في قبضة القدر الجبار. واختتم مقاله فأشار - مرة أخرى - إلى أن

هذه الرواية في تصويرها لحياة أسرة، وجعلها حياة المجتمع في فترة حرب إطاراً للصورة، قد سارت في الطريق التي اختطته رواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم. ولكنه وجد أن الملامح المصرية الخالصة في خان الخليلي أوضح وأقوى، وأن بساطة الحياة وواقعية العرض ودقة التحليل هي أفضل ما في رواية محفوظ. بل إنها نجت من الاستطرادات الطويلة في **عودة الروح**.

وعلى طريقته في المقال السابق عن **كفاح طيبة** أنهى قطب هذا المقال بقوله:

«كل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو ـ في اعتقادي ـ لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة. فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته، والاهتداء إلى خصائصه، واتخاذ أسلوب فني معين توسم به أعماله، وطابع ذاتي خاص تعرف به طريقته. وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه السابقة وفي هذه القصة، وهي الدقة والصبر في رسم الخوالج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية، والبساطة والوضوح في رسم صورة لحياة أبطاله. والبقية تأتي إن شاء الله!»[١٤].

كان هذا المقال النقدي الإنطباعي وحيداً، لم يتله آخر بالتعريف أو التقييم، مثلما كان المقال السابق عن **كفاح طيبة**. ولكن الرواية ذاتها كانت نهاية مرحلة وبداية مرحلة، ودع فيها محفوظ التاريخ القديم واستقبل التاريخ المعاصر. ولكنه لم يودع الاهتمام بالتفاصيل الذي ظهر عنده منذ

(١٤) الرسالة: ١٧ ديسمبر ١٩٤٥، ص ص ١٣٦٤ ـ ١٤٦٦. وهذا هو المقال الوحيد ـ بين مقالات قطب الأربعة عن محفوظ ـ الذي ضمه إلى كتابه **كتب وشخصيات** عند ظهوره عام ١٩٤٦.

البداية، ولا لغة الحوار الإنشائية التي ظهرت في رواياته الثلاث الأولى، وكانت أقرب إلى الترجمة لأفكار الشخصيات، ولا تلك الرؤية المأسوية للحياة التي امتدت إليه من قصصه القصيرة الأولى. ومع أن الرواية تحمل عنوان الحي المشهور بهذا الاسم في القاهرة، فلم تعمل باسمه، وظلت صورة الحي فيها باهتة إلى حد كبير. ومع أنها أيضاً توحي بجماعية الشخصيات فقد ظلّت أقرب إلى رواية الشخصية الواحدة (التي مثّلها أحمد عاكف)، وهي شخصية وصفها الراوي ـ العليم بما تخفي الصدور ـ بأن صاحبها «جعل منه عجزه عن النجاح عدواً للدنيا، فجعل منه عجزه عن المرأة عدواً للمرأة» على حد تعبير سيد قطب. ومع أن رسم المؤلف للشخصيات الأخرى الكثيرة في الرواية تفاوت بين القوة والضعف، فهذا التفاوت يصحب الروائي في بداية حياته الأدبية عادة، حتى يتمكن من صنعته ويرسخ في حرفته.

٥ ـ القاهرة الجديدة

ظهرت عام ١٩٤٦ مترسمة خطى سابقتها في تصوير المجتمع القاهري. وكانت من أكثر روايات محفوظ ـ في تلك الفترة ـ حظوة عند النقاد والمنوهين بالكتب الجديدة. كما كانت أول رواية له تجد صدى تعريفياً ونقدياً في الأقطار العربية الأخرى. فقد ظهر عنها ثلاث مقالات، اثنتان منها في القاهرة والأخرى في بيروت.

أما المقالة الأولى فكانت تعريفية قصيرة لمحمد سعيد العريان، نشرتها مجلة **الكاتب المصري** في يوليو ١٩٤٦. واستهلها الكاتب باستغراب أن يكون عنوانها عنوان رواية، أو «قصة» على حد تعبير المصطلح الشائع في تلك الفترة. ولكن ذلك بعض فن نجيب محفوظ على حد تعبير الكاتب الذي أخذ في كيل الثناء عليه. فهو ـ أي محفوظ ـ فنان مطبوع، وقاص له

خصائصه الفنية، له عين ترى ما لا تراه الأعين، وأذن تسمع، ونفس، وخاطر ينفعل بكل ما يرى وما يسمع وما يحس. وبعد أن أشار ـ على نحو عابر ـ إلى رواية **خان الخليلي** استطرد في الحديث عن تفوق الحس المكاني عند محفوظ، وبراعته في رسم جغرافيا الناس، لا جغرافيا المكان، كما توحي عناوين قصصه. بل وصفه بأنه «الجغرافي الفنان».

وأضاف العريان:

«هي قصة إذن يصف بها القاهرة الجديدة على أسلوبه في فهم جغرافيا الناس في هذا الجيل من الشبان والشابات الذين يعيشون على ظهر هذه الأرض التي تسميها الجغرافيا القديمة «القاهرة»، في هذا الجو العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التي تلف حياة الشبان والشابات، بل الشيوخ والشيخات أيضاً في هذه الأيام»[١٥].

ومع أن الكاتب لم يجب عن تساؤله حول موضوع الرواية، تاركاً الجواب لكل قارىء على حد تعبيره، فقد أنهى مقاله بقوله:

«تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات في أسلوب القول، وفي الإعراب والبيان، ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس قيمة هذه التحفة التي تستحق التنويه والإعجاب».

وهكذا انتهى المقال دون بيان الهنات المشار إليها. ومن الواضح أنها هنات أسلوبية ولغوية. أما الهنات الفنية التي شغل بها نقاد المرحلة التالية، مثلما شغل بها سهيل إدريس وسيد قطب ـ كما سنرى ـ فلم تكن مما يؤرق العريان.

بعد شهرين نشر الكاتب اللبناني سهيل إدريس مقالاً بمجلة **الأديب**[١٦] عرض فيه للرواية ومحاسنها ونواقصها. واستهله بقوله:

(١٥) **الكاتب المصري**: يوليو ١٩٤٦، ص ص ٧٥٦ ـ ٧٥٧.

(١٦) **الأديب**: سبتمبر ١٩٤٦، ص ص ٦٤ ـ ٦٦.

«شغلت هـذه الروايـة الجديـدة فكري كـما لم تشغله رواية من قبـل. فقد ظلت حـوادثها تتقلب عـلى ذهني. وبقي أبطالهـا يبرزون لمخيلتي ردحـاً من الزمن، لا لأن الرواية جميلة ـ وهي لا شك كذلك ـ وإنما لأنها غنية. فهي غنيّة بالحوادث، وغنيّة بالتصوير، وغنيّة بالتحليل النفسي. وهذا الغنى جديـر بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه، ويشعر القارىء أن عنـاصر الإبداع متـوفرة لـدى المؤلف. وهي تارة تـبرز رسومـاً واضحة بينـة، وتـارة تـبرز ظـلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتماع لتأخذ مكانها في حيز الخلق الفني».

وبعد أن قدم الكاتب ملخصاً تحليلياً وافياً للروايـة توقف عنـد ارتباطهـا بالحياة والواقع، ولكنه أخذ على محفوظ مبالغته في إثارة الواقع إلى حد عـدم تحمل القصة له. وضرب على ذلك بعض الأمثلة، ومنها إقبال محجوب عبد الدايم ـ بطل الرواية ـ على الزواج بسـاقطة دون تمهيـد كاف للمـوقف، مما ترتب عليه من الحوادث المصطنعـة. ومع أن النـاقد أبـدى إعجابـه بالعـبرة الخلقية التي تطرحها الروايـة، والخاتمـة التي وضعها محفـوظ لها، والتحليـل النفسي العميق الدقيق على حد قوله، أخذ عليه استعمال الكلمات الأجنبيـة التي لها مرادفات عربية مثل «الموضة» بدلاً من «الطراز»، فضـلاً عن بعض الأخـطاء النحويـة والصرفية، مثـل إضافـة أداة التعريف إلى «غـير»، وجمع «طابق» على «طباق».

بعد ثلاثـة أشهر عـلى ذلك التـاريخ نشر سيـد قطب مقـالاً آخر ضـافياً بمجلة **الرسالة**[17]، استهله بقوله:

«من دلائل غفلة النقد في مصر، التي تحدثت عنها في كلمـة سابقـة، أن تمر هذه الـرواية القصصيـة «القاهـرة الجديـدة» دون أن تثير ضجـة أدبية أو ضجة اجتماعية. ألأن كاتبها مؤلف شاب؟ لقد كان توفيق الحكيم قبل خمسة

---

(١٧) الرسالة: ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦، ص ص ١٤٤٠ ـ ١٤٤٣.

عشر عاماً مؤلفاً شاباً عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية «أهل الكهف» فتلقاها الدكتور طه حسين، وأثار حوله فرقعة هائلة، كانت هي مولد توفيق الحكيم الأدبي. ولم يمنع كونه في ذلك الحين شاباً من إثارة ضجة حوله، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به كما انتفع هو نفسه، لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة. و«القاهرة الجديدة» شأنها شأن «خان الخليلي» للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن «أهل الكهف» و«شهرزاد» لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية».

وبعد هذه المقارنة الخاطفة بين إنتاج محفوظ وإنتاج الحكيم، مما صح فيه حكم قطب، سعى الناقد إلى استقراء الأسباب التي أدت إلى غبن محفوظ، مع أن أعماله يمكن أن تعد «نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة. فلأول مرة يبدو الطعم المحلي والعطر القومي في عمل فني له صفة إنسانية، في الوقت الذي لا يهبط مستواه الفني عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة. فهو من هذه الناحية يساوي أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية».

ولكن قطباً لم يجد مبرراً للغبن الذي لحق بمحفوظ سوى عزوفه ـ هو وأمثاله ـ عن إلقاء أنفسهم في أحضان أحد من الكبار، مثلما فعل الحكيم مع طه حسين. وطالب هؤلاء الكبار، أو الشيوخ على حد تعبيره، بأداء واجبهم إذا شاءوا أن تظل الأنظار معلقة بهم.

انتقل الناقد ـ بعد ذلك ـ إلى تحليل الرواية. وعدّها «قصة المجتمع المصري الحديث وما يضطرب في كيانه من عوامل، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات، قصة الصراع بين الروح والمادة، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية، بين الفضيلة والرذيلة، بين الغنى والفقر، بين الحب والمال، في مضمار الحياة» ووجد في حوادثها شيئاً من «القسوة السوداء في بعض المواقف، ولكنها في عمومها أليفة». وهذا هو الصدق الفني كما

يقـول. كما وجـد أن مؤلفها يميـل إلى الانتصار للمبـادىء، وتحقـير الإيمـان بالذات والتدهور الخلقي والاجتـماعي والقذارة والانحـلال، دون أن يكون خطيباً منبرياً أو مفتعلاً للحوادث.

ومع ذلك ساق قطب بعض الملاحظات على الرواية. فالمؤلف ـ في رأيه ـ قسا، دون ضرورة، في بعض التجارب التي واجهت بـطل الروايـة الشاب محجوب عبد الدايم، مثل اختياره أن يكون وصولياً بأي ثمن، ثم قبوله أن يكـون مأواه مكـاناً للذة وكيـل الوزارة الـذي يعمل سكـرتيراً لـه، بعد أن تزوج هو نفسه «بفتاة عبث بها الوكيـل» على حـد تعبير النـاقد. فهـذه ـ كما يقول الناقد أيضاً ـ قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة. ومثلها أن تزف إليه الفتاة بلا احتفال. وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً!

هذه ملاحـظة في محلها عـلى أي حال، تليهـا أخرى مؤداهـا أن مأمـون رضوان، الشاب الثالث في الرواية الذي آمن وتدين، ولكن إيمانه وتدينه لم يصطدما بالحياة، مثلما اصـطدم زميله علي طـه صاحب الإيمـان بالمجتمـع، ومحجوب عبد الدايم صاحب الإيمان بذاتـه. فهل يـريد المؤلف أن يقـول: إن إيمانه القـوي بالله والـدين والرجـولة قـد أعفاه من الاصـطدام؟ ويجيب الناقد عن سؤاله بقوله: «كلا. إن المجتمع الفاسـد المنحل الـذي صوره في مصر ـ والـذي هو مـع الأسف واقع ـ لا بـد أن يصطدم بـه كـل صـاحب إيمان، سواء كان إيمانـاً بالمجتمـع أو حتى إيمانـاً بالحيـاة!» ثم يضيف: «ربما لاحظ (المؤلف) أن التنسيق الفـني يحتـم عليـه ألا يـبرز عـلى المسرح إلا شخصيـة واحدة رئيسيـة. ولكن لا. فالـروايـة القصصيـة من طبيعتهـا أن تسمح لأكثر من شخصيـة بالـبروز، والتنسيق الفني يتحقق بتنويـع درجات البروز. هذه نقطة من نقط الضعف في الرواية، كالنقطة الأولى كذلك».

وهذه ملاحظة أخرى في محلها أيضاً.

غير أن الناقد يستدعي إلى ذهنه الروايـة السابقـة **خـان الخليـلي** ويعقد

مقارنة بين الإثنتين، ترجح فيها كفة الأولى، لأنها في رأيه أكبر في قيمتها الإنسانية وقيمتها الفنية من **القاهرة الجديدة**. فالمجال فيها أوسع «لأنه خالد بخلود الإنسان، والقيمة الإنسانية أكبر أيضاً، وهي جزء من القيمة الفنية له أثره في وزن الرواية، وراء المهارة الفنية في العرض والتنسيق والاختيار».

وبهذه العبارة الأخيرة ينتهي المقال. ولعلنا لاحظنا أنه أكثر اتصالاً بنقد الرواية وتذوقها من سابقيه. بل هو أكثر عمقاً أيضاً. ومع ذلك لم يتطرق الناقد إلى الجوانب الأخرى في الرواية التي شغلت نقاد الفترة التالية، بعد ١٩٥٢، مثل وقوع محفوظ في أسر الصيغ البلاغية المتكلفة والمصادفة والمواقف الميلودرامية. ومن جهة أخرى استخدم مصطلح «الرواية القصصية»، على خلاف ما شاع في مصر وقتها من استخدام مصطلح «القصة». وكان أبناء الشام ـ كما رأينا عند سهيل إدريس ـ يميلون إلى استخدام مصطلح «الرواية» غير مشفوع بالصفة القصصية. كما استخدم قطب مصطلحات بسيطة فضاضة، مثل «التنسيق الفني» بمعنى التصميم، أو العقدة، أو الحبكة في الغالب. كما استخدم «المهارة الفنية» مقابل «التكنيك» أو فن الأداء.

٦ ـ زقاق المدق

ظهرت عام ١٩٤٧، وحظيت بأكبر صدى نقدي في تلك الفترة على صعيد روايات محفوظ. فقد ظهر عنها أربعة مقالات، أولها نشرته مجلة **المقتطف** لمحمد فهمي في ديسمبر من ذلك العام، وثانيها لسيد قطب نشرته مجلة **الفكر الجديد** في فبراير من العام التالي، وثالثها للكاتب اللبناني أديب مروة نشرته مجلة **الأديب** بعد أقل من شهر من مقال قطب، وآخرها تعريف نشرته مجلة **الكتاب** في اكتوبر ١٩٤٨.

أما مقال المقتطف[١٨] فقد أشار فيه كاتبه الشاعر محمد فهمي إلى رواية خان الخليلي، واستخدم مصطلح «القصة» كسابقيه، وربط محفوظاً بالأدباء الروس، من حيث المستوى. وأشار بواقعية فنه دون أن يسميها بالاسم، ونوه بحيوية رسمه للشخصيات الشعبية في الزقاق، ولكنه عاب عليه بتر سعادة تلك الشخصيات في مهدها على حدّ تعبيره، وسرعة القضاء على هنائها، وقلة المرح والفكاهة في الرواية.

واستهل فهمي مقاله الموجز هذا بالتحسر على الأحياء الشعبية في القاهرة التي يقاومها التجديد ويقضي عليها تدريجياً قبل أن تجد من يخلدها. ثم استطرد بقوله:

«أخيراً وقع في يدي كتاب «خان الخليلي» للمؤلف فتناولته متكاسلاً، عديم الثقة في أن أقرأ شيئاً يهزني. وبدأت أقرأ... وتوالت الساعات وأنا لا أدري. فقد نسيت نفسي. لقد استغرقني ما أقرأ. وشاقني ما أرى. وشاركت هؤلاء الناس، وشاطرتهم بؤسهم ونعيمهم. وبسمت قليلاً لحظهم القليل من السرور، وتألمت كثيراً لنصيبهم من الآلام... ولا زلت أذكرهم وأحن إليهم، كأنهم قوم عشت بينهم حقاً، أو تربطني بهم أواصر القربى. هكذا كان شعوري عندما قرأت قصته «خان الخليلي»، وهو نفس شعوري عندما قرأت قصته الأخيرة «زقاق المدق».

إنني أقولها قولة صريحة، وأنا لا تربطني صلة شخصيّة بهذا الأديب. وأعلن اليوم، وستؤمن على قولي الأجيال القادمة. لقد خلق لنا أدب قصصي في مستوى الأدب الروسي الذي استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكي وتشيكوف وترجنيف. وسيقف أدب القصة عندنا بين الآداب العالمية سامقاً، يفيض قوة وحياة ونبضاً».

---

(١٨) المقتطف: ديسمبر ١٩٤٧، ص ص ٤٢٣ - ٤٢٥.

وعرض فهمي لبعض الشخصيات التي صورتها **زقاق المدق**. وتساءل عن العداء العجيب ـ على حد قوله ـ بين المؤلف وشخصياته الشعبية التي لا يتركها تنعم بما هي فيه من مسرة حتى النهاية. ووصف قصص المؤلف (رواياته) بأنها «قصص قاتمة» وأشار إلى أن شذوذ المعلم كرشة «يبدو غريباً عليه بعض الشيء»، وقال إن نهاية الرواية ينقصها إشراك حسين ابن كرشة في المعركة التي دارت بين عباس الحلو والإنجليز. ومع ذلك أثنى في ختام مقاله على صدق التصوير، ودقّة الوصف، وعمق التحليل، مما يمتاز به فن نجيب محفوظ، وكذلك أثنى على سيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم دون كلل، فضلاً عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفني. «وليس هذا على أديب بالشيء القليل. وإنه في أدبنا لفضل جزيل».

وأما مقال سيد قطب فقد نشره بمجلة **الفكر الجديد**[19] ذات الطابع الإسلامي السياسي التي كان أحد أعمدتها. وكان المقال يجمع بين **زقاق المدق** ورواية أخرى هي **قافلة الزمان** لعبد الحميد السحار. ومع أن قطباً أسقط من حسابه ـ مرة أخرى ـ رواية **عبث الأقدار** فقد استهل المقال بقوله:

«نملك اليوم أن نقول: إن عندنا قصة طويلة، أي رواية. كما نملك أن نقول إننا نساهم في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص، فيه الطابع الإنساني العام، ولكن تفوح منه النكهة المحلية. وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام! فإذا طاب لنا أن نقرر هذه الحقيقة فلنذكر اسمي الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار».

ثم عاد الناقد إلى تاريخ الرواية في مصر، منذ محاولة محمد المويلحي في

(١٩) **الفكر الجديد**: ١٢ فبراير ١٩٤٨، ص ص ٢٤ ـ ٢٥.

حديث عيسى ابن هشام، إلى محاولتي طه حسين في دعاء الكروان وشجرة البؤس، مروراً بمحاولات المازني وتوفيق الحكيم. ولكنه وجد محفوظاً والسحار أقرب إلى رواية عودة الروح للحكيم. فقد تابعا سيرهما من نقطة البدء التي خطها الحكيم في روايته. ومع أنه استصعب تلخيص الروايات بشكل عام فقد أشار إلى استحالة تلخيص زقاق المدق بشكل خاص، لأنها ـ كما يقول ـ رواية عَرْضِية، أو استعراضية، تستهدف عرض مجموعة من الناس، وتسلط عليهم ضوءاً واحداً طوال الوقت، على حد تعبيره. وحاول أن يجد مسوغاً لهذا الطراز من الرواية فردَّه إلى الإيحاءات الجديدة ـ كما يقول ـ في النظر إلى الأفراد والمجتمعات، وهي إيحاءات تنكر البطولة الفردية، أو تقلل من قيمتها، وتحاول أن تقرر مساواة كل فرد في المجتمع مع سواه في الأهمية. وبذلك يكون البطل البارز في هذه الرواية هو الزقاق.

ومع أن محفوظاً يسلك طريق الواقعية في روايته، كما قال الناقد، فهو لا يخلو من الرمز، فالحياة في الزقاق ترمز إلى حياة الأزقة في القاهرة كلها، كما قال أيضاً. وليس هذا من الرمز في شيء، لأن الناقد فاته أن الرمز هو الجمع بين بعيدين أو شيئين متباعدين في الدلالة. أما أن يرمز زقاق إلى مجموع الأزقة فهذا رمز بسيط للغاية، أقرب إلى تحصيل الحاصل.

استطرد الناقد ـ على أي حال ـ في عرض الشخصيات العديدة التي ازدحمت بها الرواية. وأضاف:

«ومع أن المؤلف قد استطاع، في هدوء وأناة ودقة يتميز بها فنه، أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً في إطارها الطبيعي، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ كله، وإن كان يقال في هذه النقطة: إنه رمَزَ بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعاً. ولكن هذا الرمز لا يكفي لتحقيق التناسق الفني بين عدد

الشـواذ والخواص وظـل الـزقـاق الضيق في خيـال القـراء. وكـان بحسبـه شخصيتان شاذتان من خمس وشخصية خاصة من ثلاث».

ليس الأمـر أمـر الاختصـار في عـدد الشخصيـات الشـاذة والسـويـة في الحقيقة، ولا تقاس الرواية بعدد هذه وعدد تلك، وإنما تقاس بضرورة هذه وتلك معاً، تلك الضرورة الحتمية لتـطور الأحداث ونمـو العـلاقـات بـين الشخصيات. وقد فات الناقـد أن الروايـة تدور في زمن الحـرب والاحتلال والانحلال، مثلها مثـل خـان الخليـلي وفي ذلك الـزمن الغادر ـ إذا صـح التعبير ـ تتعرض البنى الاجتماعية لـلاهتزاز المستمـر في الطبقـات التي تدفـع الثمن الحقيقي للحرب من جهدها وصحتها وقيمهـا. ومع ذلـك فقد أنهى الناقد مقاله بقوله:

«ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته، فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبَّت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنساني، ومكنَّ لها في المكتبة العربية تمكينا».

ومن المـلاحظ أن الناقـد في هذا المقـال تغاضى ـ كعـادته ـ عن جـوانب أخرى في الروايـة، مثل الحـوار الذي تحسن مستـواه الدرامي هنـا، ووطأة الحرب على الشرائـح الزقـاقية في المـدينة. ومـع ذلك فقـد استقر مصـطلح «الرواية» عند الناقد لأول مرة، وإن كان بشيء من الشك في سـلامته. كـما استخدم مصطلحاً جديداً هو «الـرواية العَـرْضية أو الاستعـراضية». ولعله معنى قـريب من مصطلح «الـرواية البـانـورامـيـة» Panoramic Novel في الإنجليزية مثلاً. بل استخدم مصطلحي «الواقعية» و«الـرمزيـة»، وإن كان مفهـومـه لـلأخـير مهتـزاً. ومن جهـة أخـرى استـطاع أن يلخص بعض خصائص محفوظ في تلك المرحلة، وهي الهدوء والأنـاة والدقـة. بل حـافظ على حماسته الأولى لمحفوظ منذ كتب أولى مقالاته عنه.

وأما مقال أديب مروة الذي نشرته **الأديب**[20] فقد اتفق فيه مع سيد قطب - برغم بعد ما بينهما - على أن الرواية واقعية، ولكنها واقعية فوتوغرافية. ومع أنها تصور - في رأيه - حياة الشعب المصري بأدق خفاياها، فهي تركز على الطبقة الدنيا الكادحة. ثم أضاف:

«لعل أحداً من الكتاب المعاصرين لم ينزل - على كثرة ما ألف من قصص وكتب عقدت على صور لهذه الطبقات الشعبية بمصر - إلى مستوى البيئة التي تعيشها هذه الطبقات، فيعيش معها، ويحس بأحاسيسها، ويدرس نفسياتها، ويتحرى نظرتها إلى الحياة ومنطقها في الحوادث، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضيعة دنيئة (زيطة صانع العاهات، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان). أجل. لعل أحداً من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هي عليه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ، فكان واقعياً إلى أقصى حدود الواقع، أميناً ولو كان في هذا الواقع ما يمس الآداب أحياناً».

وقارن الناقد بين الرواية وبين رواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم، رجد فارقاً كبيراً بينهما من حيث المجال. فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصري من خلال أسرة واحدة، ومن ناحية واحدة، صور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حي بأجمعه، ومن نواح عدة. وبينما كان تصوير الحكيم فنياً كان تصوير محفوظ فوتوغرافياً، أشبه بفيلم سينمائي، متشعب الهيكل، متعدد الشخوص (أكثر من ٢٠ بطلاً)، «مما جعل المؤلف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض، فيضيع على القارىء روعة التسلسل، ومتعة السرد، وتتبع السياق، وانتظار المفاجآت» ولكن «الأسلوب بسيط ممتع، لا يخلو من جفاف في بعض الأحيان. والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه».

---

(٢٠) **الأديب**: مارس ١٩٤٨، ص ص ٥٢ - ٥٣.

كان هذا المقال ـ على إيجازه ـ أول محاولة لتفسير أعمال محفوظ من زاوية ماركسية، وهي محاولة طورها محمود العالم وعبد العظيم أنيس فيما بعد.

أما التعريف بالرواية الذي نشرته مجلة **الكتاب** فقد جاء بغير توقيع، تحت عنوان «رادوبيس وزقاق المدق» كما أشرنا عند الحديث عن **رادوبيس**، وإن كنا نرجح أن كاتبه محمد عبد الغني حسن الذي كتب تعريفاً آخر بعدها لرواية **بداية ونهاية**. ومع أن هذا التعريف ظهر بعد سبعة أشهر من ظهور مقال مروة في **الأديب** فقد مال إلى التعميم والسطحية.

واستهل كاتبه حديثه بقوله إن الرواية مستوحاة من الزمن الذي نعيش فيه، وأن مسرحها أحد أحياء القاهرة الشعبية. ثم أضاف أن محفوظاً «وفق في عرض شخصياته ومظاهر حياتهم في الإطار المحلي الجذاب. وللمؤلف قدرة عجيبة على تصوير ملامح الشخصيات المحلية تصويراً نكاد نحس فيه الحركة أو نلمسها. . . ولكن شخصية «زقاق المدق» تبقى متمثلة في ذهن القارىء، بارزة له حتى نهاية الرواية، دون أن يشرد المؤلف بين هذه الشخصيات، أو يفقد الرواية تماسكها وتسلسلها».
واختتم الكاتب حديثه بقوله:

«وهذا اللون من التصوير يستحق التقدير، لأننا في حاجة إلى قلم كقلم المؤلف، يرسم هذه الصور التي يكاد الزمن أن يطويها، فتبقى، ونجد فيها متعة للخيال، واستعادة لما أوشك أن يختفي من الحياة الشعبية الساذجة».

بالرغم من التقدير الواضح لمحفوظ وإمكاناته الفنية يظل هذا التعريف محدوداً، كما يظل فهمه للرواية قاصراً.

٧ ـ همس الجنون

لم يظهر لهذه المجموعة القصصية صدى في المجلات المصرية، ولكن صداها الوحيد ظهر في بيروت لكاتب عراقي، كان يقيم في القاهرة وقت ظهورها، وهو غائب طعمة فرمان. وقد كتب عنها مقالاً نشرته **الأديب**[٢١] البيروتية في عدد شهر مايو ١٩٤٩. وهذا التاريخ مهم جداً في تحديد سنة ظهورها، وهي ١٩٤٨ أو ١٩٤٩. ونرجح أن الأولى هي الصحيحة، لأن قراءة الكتاب والكتابة عنه في ذلك الوقت لم تكونا فوريتين من جهة، ولا كان الكاتب نفسه مكلفاً بالكتابة، مما يقوي ترجيح أن المجموعة ظهرت في أواخر ١٩٤٨.

وقد استهل فرمان مقاله بقوله:

«نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية، أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة المعالم، الدقيقة السمات، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور، ورفرفة الروح، وجرس الحركة. فالقصة ـ عنده جسم وروح، جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً، وروح يؤلف من الشخوص الحية، وسيكلوجية القصة، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم. وهذا مفتاح فنه».

وبغض النظر عن هذه العبارات الفضفاضة فمن الواضح أن الكاتب تابع أعمال محفوظ الروائية. وقد أشار هو نفسه في هامش الصفحة إلى مقال سبق أن نشره عن محفوظ بالقاهرة عام ١٩٤٦. ومع أن الكاتب أشار ـ بعد ذلك ـ إلى أن المجموعة القصصية تضم قصص محفوظ الأولى، في بداية حياته، التي نشرها بمجلة **الرواية** فلم يحالفه التوفيق في هذه الإشارة، لأن محفوظاً لم ينشر كل قصص المجموعة بمجلة **الرواية**، فضلاً عن أن المجلة

(٢١) **الأديب**: مايو ١٩٤٩، ص ص ٤٩ ـ ٥١.

ذاتها توقفت عـام ١٩٣٩، واندمجت في شقيقتهـا **الرسـالـة**، مـع استمرار محفوظ في نشر القصص القصيرة.

غير أن الكاتب فـرق بين هـذه القصص القصيرة أو «الأقـاصيص» ـ كما سماها ـ وبين الروايات السابقة عليها. ووجد أن:

«أقاصيص نجيب محفوظ هذه هي البذرة الأولى لفن إنسـاني، يظهـر فيه محفوظ مضطرب الخطى، يتلمس الطريق الذي يريـد أن يسلكه، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس، ويتلمس الصور اللائقة بعرض القصة عرضاً يرضي ذوقه وعاطفته، فيتحول من طريق إلى طريق، ويبـالغ في حشر الانفعـالات والأحاسيس ليستدر عـطف القارىء، ويؤثـر في نفسه، ويحـاول جاهـداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحـائرة التـائهة المـرصوفـة رصفاً والبـلاغية وصفـاً ـ ومعذرة لمن يضيقون من السجع. وتبدو من هذه الأقاصيص نفسيـة الشاب المضـطرب، ونفسه الحـائـرة، وتفكـيره المعتمـد عـلى التهـويـل أو الغلو في الأحلام. ففيم يفكر الشباب؟ وإلى م يتطلع؟ ومـاذا يحب؟ تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب، ولا يتطلع إلا لوظيفة، ولا يحب إلا الأوهام. وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضـاً وراء حب، أو تـطلعاً إلى وظيفـة، أو استراقاً لمتعة صبيـانية، من غـير كبير اهتمام بالشخصيات، فتبدو باهتة غير واضحة السمات، تمر بها فلا تعجبـك سماتها، ولا تستحوذ على إعجابك».

وعرض الكاتب بعض قصص المجمـوعة، ووجـد فيها غـرابة أطـوار في أبطالها وشـذوذاً في تفكيرهـم وسلوكهم، ولكنه أثنى على المقدرة القصصية ـ عنـد محفوظ ـ في إنشـاء الجو وإجـراء الحوار غـير المتكلف، ورسم الصـورة المنتزعة من صميم الحياة. وبالـرغـم من عيوب كثـير من هذه القصص فهي وثيقة الصلة بروايات صاحبها، وبعضها واقعي، إنساني.

واختتم مقاله بقوله:

«إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس، لأن الخطط الباهتة والاضطراب في الخطى، قد زالت، وتألق فن محفوظ الخالص من غير شائبة. ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتذمرة، فلسفته التي صحبته في كتاباته ولم يتخلص منها قيد قصة إن صح هذا التعبير».

ومع أن الكاتب بدا متأثراً بصديقه ـ في تلك الفترة ـ أنور المعداوي، وأقرب إلى الرؤية الأخلاقية للفن، ومع أنه ـ أيضاً ـ لم يحلل إحدى قصص المجموعة، أو يتوقف عندها وقفة متأنية، فقد عكس مقاله شيئاً كبيراً من نزعته الإنسانية، وثقافته المتنوعة، ودأبه على متابعة أعمال محفوظ نفسه.

٨ ـ السراب

نشرت مجلة **الفكر الجديد** في فبراير ١٩٤٨ خبراً طريفاً في أعقاب ظهور **زقاق المدق** هذا نصه:

«انتهى الأستاذ نجيب محفوظ من روايته الجديدة. وقد يسميها «الرجل الرضيع» وقد فكر في أن يطلق عليها «الطفل الأبدي»»، ولكن وجود قصة باسم «الزوج الأبدي» جعله يعرض عن هذا الاسم. وهذه أول مرة لا يختار فيها الأستاذ نجيب اسماً جغرافياً، أو اسم مكان لروايته، وهو ما اتبعه في رواياته السابقة، وهي: **خان الخليلي**، **القاهرة الجديدة**، **زقاق المدق**»[٢٢].

ولكن الرواية الجديدة، هذه، خرجت تحت عنوان **السراب**، وخرج بها محفوظ من العناوين الجغرافية إلى العناوين المفتوحة إذا صح التعبير. فـ «السراب» عنوان غير مغلق كعناوينه الثلاثة السابقة.

بعد نحو عام على ظهور السراب[٢٣] نشرت مجلة **الأديب المصري**

(٢٢) الفكر الجديد، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٢٣) الأديب المصري: يناير ١٩٥٠، ص ص ٥٣ ـ ٥٥.

مقالاً عنها لأحمد عباس صالح. وكان المقال أولى محاولاته في النقد كما يبدو، قسمه إلى خمسة عناصر، واستخدم فيه مصطلح «القصة الطويلة».

استهل الكاتب مقاله بقوله عن العنصر الأول، وهو نجيب محفوظ:

«يقدم هذا الكاتب الممتاز منذ أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية في جلد وإصرار. وقد بدأها ببضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب، أحرز بها جوائز القصة الطويلة في مباريات أدبية عدة، ثم ابتدأ يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية، فقدم «خان الخليلي»، وأعقبها «القاهرة الجديدة»، ثم «زقاق المدق». وها هوذا أخيراً يقدم «السراب» وقد أقدم في أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصري من قبل. إذ اتجه إلى واقعنا المصري بدقة وإخلاص، فأعمل فيه بصيرته النفاذة، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا».

ثم انتقل الكاتب إلى العنصر الثاني، وهو الرواية. فلخص أحداثها ودورانها حول شاب نشأ في أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير، فأوقفت عليه أمه حياتها بعد انفصالها عن أبيه. وأشار الكاتب إلى أن محفوظاً مال في رواياته السابقة إلى «طابع الحالة». ومع أنه وضع كلمة Case الإنجليزية أمام المصطلح الذي قدمه فلم يوضح ما يعنيه به، اللهم إلا إذا كان يعني مصطلح «دراسة الحالة» Case Study المستخدم كثيراً في علمي الاجتماع والنفس، بمعنى التركيز على حالة واحدة بالفحص والمشاهدة والتحليل. ولكنه وجد أن محفوظاً في السراب آثر أن يكون «طبيعياً»، أي من أتباع المذهب الطبيعي Naturalism على الأرجح لأنه يوضح مراده بقوله إن محفوظاً ينهج على نهج الكاتب الفرنسي إميل زولا، وإن كان يذكرنا في السراب بالكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنز. ومع ذلك لا يميل الكاتب إلى نسبة محفوظ لأي مدرسة فنية، «لأن المذهبية في الفن قد أثبتت إفلاسها ـ على حد قوله ـ ونجيب محفوظ نفسه ـ كأي كاتب كبير ـ يحمل في جعبته

أكثر من اتجاه». وهـذا موقف مـوضوعي عـلى أي حال، وإن كـان الكاتب يعلن بعد هذا مباشرة أنه سيقف من الرواية موقفاً «تأثرياً»، أي انطبـاعياً. ثم يتساءل: أي أثر تركه في نفـوسنا كـامل رؤيـة لاظ، هذا الفتى النحيـل الجميل الذي نشأ في أحضان أمه؟

وبغض النظر عن الأسماء الكثيرة غير العـربية التي أسقـطها الكـاتب في مقاله، دليلاً على سعة الإطلاع، مثل زولا وديكنز ثم أرسـطو وآدلر، فقـد رأى في تلك الشخصيـة الأساسيـة التي دارت حولهـا الروايـة تـأثـراً بمنـطق أرسطو في ترتيب النتائج على العلل، مما حَـدَّ من حريـة المؤلف في الكشف عن المجاهل المـظلمة في الإنسـان، وأدَّى به إلى التفسـير والتعليل المعـاديين للفن في قيامه عـلى التصويـر. أما الشخصيـات الأخرى في الـرواية التي لا تقل عن عشر فقد تراوح تصويرها في نظر الكاتب بـين الدقـة والسطحيـة، والغموض والوضوح، ولكنها تمتـاز جميعاً بـأنها وقفت تحت عين المؤلف التي لا تغفل شيئاً. ولولا العجالة التي كتبها ـ كـما يقول ـ لتـوقف عند كـل من هذه الشخصيات.

عنـد العنصر الأخير في المقـال عن «الشكل والأسلوب» تحـدث الكـاتب عن أسلوب محفوظ المنبسط المطول الذي لا يغفل شيئاً، ولا يناقش قارئه أو يعترف بوجوده، أو تشيع في ألفـاظه الحـرارة، لأن المؤلف «لا يعني بالنـاس الذين يقدمهم، فهم ليسوا من نفسه، ولا يهمـه أمرهـم» عـلى حد تعبـيره. ثم أضاف في النهاية قوله:

«لكن، هل نستطيع أن نزحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة في مصر؟ الـواقـع أن مـا يقـوم عليـه فن هـذا الكـاتب قـد بلغ من العمق والأصـالة والإخـلاص الفني مبلغـاً يعصمنـا، لأول مـرة في تـاريـخ الأدب العربي، من أن نطأطىء خزياً أمام فن الغرب».

وبغض النظر عن الطريقة التأثرية في النقد التي اعترف بها كاتب المقال، وقلق تعبيراته وأفكاره، كان المقال نوعاً من الاقتراب الشبابي - إذا صحّ التعبير - من عالم نجيب محفوظ، ذلك الاقتراب الذي ازداد وضوحاً في المرحلة التالية. ومع أن الرواية صورت ذلك «الرجل الرضيع» أو «الطفل الأبدي»، كامل رؤبة لاظ، تصويراً حياً انتفع فيه المؤلف - لأول مرة تقريباً - ببعض مناهج التحليل النفسي، فلم يكن من اليسير - فيما يبدو - أن يستجيب المتحمسون لنجيب محفوظ إلى مثل هذه النقلة بسرعة. فهو يصور في شخصية ذلك الرجل حالة مرضية من حالات التعلق بالأم المؤدي إلى الانحرافات الجنسية. ومع ذلك فهذه العقدة الأوديبية - نسبة إلى أوديب - تنتهي نهاية مأسوية، كما تنتهي المأساة بلمسة ميلودرامية، إذ تموت زوجة لاظ بعد عملية إجهاض نتيجة علاقة لها برجل آخر، وتموت الأم بعد خناقة معه يجرؤ خلالها - للمرة الأولى - على معارضتها. وبهذه النهاية المأسوية ذات اللمسات الميلودرامية تتفق الرواية مع سابقاتها، وتتحد مع عالم مؤلفها.

٩ - بداية ونهاية

كانت ثاني رواياته - بعد **السراب** - في الخروج على العناوين المكانية، أو المغلقة، والانفتاح على العناوين المفتوحة. ومع أنها ظهرت عام ١٩٤٩ فقد مضى نحو عامين قبل أن يظهر عنها صدى نقدي. وكان أول هذا الصدى مقالاً نشرته **الرسالة**[٢٤]، بعنوان الرواية، لأنور المعداوي الذي خلف سيد قطب في النقد بعد توقفه.

واستهل المعداوي مقاله المطول (أطول ما ظهر من مقالات عن محفوظ في تلك المرحلة) بقوله:

---

(٢٤) **الرسالة**: ٢ يونيو ١٩٥١، ص ص ٧٥٧ - ٧٦١.

«بداية ونهاية دليل مادي لا يُنكر على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فني كامل. لقد أتى عليّ وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته في «زقاق المدق»، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام. أقول غايته هو لا غاية الفن، لأن «زقاق المدق» كانت تمثل في رأي الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى «إمكانياته» القصصية. ولهذا خيِّل إليّ أن مواهب نجيب قد «تبلورت» هنا، وأخذت طابعها النهائي، وتوقفت عند شوطها الأخير. ومما أيد هذا الظن أن «السراب» ـ وقد جاءت بعد «زقاق المدق» ـ كانت خطوة «واقفة» في حدود مجاله المألوف، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام!

كان ذلك بالأمس. أما اليوم، فلا أجد بُدًّا من القول بأن «بداية ونهاية»قد غيرت رأيي في «إمكانيات» نجيب، وجعلتني أعتقد أنه قد بلغ الغاية التي كنت أرجوها له، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المنال!

انني أصف هذا الأثر القصصي الجديد لهذا القصاص الشاب بأنه عمل فني كامل. هذا الوصف، أو هذا الحكم، مردُّه إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء، تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التي تحتشد فيها، وتحدد مكان صاحبها في الطليعة من كتاب الرواية!».

ولكن، ما هذه الأشياء التي كانت روايات محفوظ السابقة تفتقر إليها؟

لقد أحصى الناقد ثلاثة أشياء هي على التوالي:

أ ـ كانت «الواقعية الثانية» ساحته الكبرى في عرض أكثر نماذجه البشرية في رواياته السابقة. والواقعية الثانية تعني ـ كما يقول الناقد ـ التصوير التقليدي، لا الطبيعي، للحوادث اليومية والنزعات الإنسانية، أو هي تلك النسخة القريبة من الأصل، في حين أن «الواقعية الأولى» التي ظهرت في بداية ونهاية هي النقل المباشر لصور الحياة وطبائع الأحياء كما توجد في

الواقع المُحَسِّ الذي تلمسه العين وتألفه النفس. وكانت هذه الواقعية محدودة في الفن المحفوظي، تسندها نماذج بشرية غير موجودة بالفعل وإن كانت ممكنة الوجود.

ب ـ لم يكن محفوظ يملك في رواياته السابقة ذلك «التذوق الشعوري» الكامل للحياة، أي أنه لم يفتح أبواب قلبه لتجارب الحياة، بالرغم من فهمه لها وخبرته بها. فكان تذوقه للحياة عابراً لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الأصيل لها.

ج ـ كان يستخدم أسلوباً واحداً في تصوير شتى المواقف والسمات. ولم يكن يمارس تلوين الأسلوب القصصي تلويناً خاصاً يتلاءم وجو المشهد الذي يصوره، أو طبيعة النموذج البشري الذي يرسمه، مما أضعف أسلوبه في المواقف الإنسانية وأفقد هذه المواقف طابع الجو الشعري الذي يجب أن تعيش فيه، وإلا تعرضت للهمود، واعتراها الفتور.

ومع أن المعداوي لم يقدم أمثلة تطبيقية لدعواه، فمن الواضح أنه تتبع روايات محفوظ السابقة، وكوّن رأيه على مَرِّ الزمن، وإن يكن مغالياً في حكمه. فما أكثر النماذج البشرية ـ في الروايات السابقة ـ التي نحس معها بأنها موجودة بالفعل، لا ممكنة الوجود. وإذا كان محفوظ ميالاً في هذه الروايات إلى الوقوف من نماذجه موقفاً محايداً، فليس الحياد عيباً حتى إذا خلا من الدفقات الشعورية الساخنة والأسلوب الملون بألوان المواقف.

استطرد المعداوي ـ على أي حال ـ فلخص وجهة نظرة، بعد تفصيلها بغير أمثلة، على النحو التالي:

«كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التي كانت تنقصه بالأمس: عنصر الالتزام الدقيق لحدود «الواقعية الأولى»، وعنصر «التذوق الشعوري» الكامل للحياة، وعنصر «التلوين الخاص» للأسلوب القصصي، كل منها قد احتشد له اليوم في صورته القوية الرائعة في «بداية ونهاية». وإذا هذه

الرواية القصصية تعد في رأي النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له في تاريخ القصة المصرية، باستثناء «عودة الروح» لتوفيق الحكيم!».

وبناء على هذا التصور للرواية مضى الناقد في تحليلها من خلال النماذج البشرية التي صورتها، فانتهى إلى أنها «قصة مصرية تمثل حياة أسرة، أسرة تذوقت طعم الفقر، وتجرعت ذل الفاقة، بعد أن فرقت بينها وبين عائلها تلك اليد التي تفرق بين الأحياء. والفقر وحده هو المسؤول عن البناء الذي تصدع، والشمل الذي تبدد، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق... الأم، وحسين، وحسن، وحسنين، ونفيسة، كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كونت الهيكل الإنساني العام للقصة، قد فهم التضحية فهما خاصاً، وكانت له فيها وجهة نظر خاصة، وجهة نظر حددت الطريق، وقررت المصير. كانوا فلاسفة حياة، فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل، مريض النفس. والفقر وحده هو المحور الرئيسي الذي دار حوله السلوك الإنساني لهؤلاء المرضى المنحرفين!».

على هذا النحو تتبع الناقد كل شخصية من الشخصيات الخمس السابقة، وعرض لتطوراتها في الرواية، منطلقاً من أن «فلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان»، وأن هذه التضحية تشمل العناء الشريف كما تشمل الانحراف، مثلما تشمل مواجهة الحياة بشجاعة وصلابة كما فعلت الأم، والهروب من الهوان بالانحراف كما فعل حسن ونفيسة، أو الانتحار كما فعل حسنين.

ومع أن المعداوي استخدم في نقده مصطلح «الرواية» على استحياء، فقد أسرف ـ كعادته ـ في توليد المصطلحات، مثل التصميم العام للقصة، النماذج البشرية (الذي سبق أن استخدمه مندور منذ عام ١٩٤١) ومع أنه ـ

أيضاً ـ لم يقارن هذه النماذج البشرية في الرواية بسواها من نماذج الروايات السابقة، فلم يستوقفه طابع المأساة المهيمن على الرواية من أولها إلى آخرها. فهي تبدأ بكارثة وفاة الأب في أسرة متوسطة، ثم تتوسط بكوارث الانحراف عند ابن وابنة، وتنتهي بكارثة مقتل الابنة على يد أخيها الأصغر الناجح (ضابط الجيش) وانتحاره هو نفسه. وهذا إطار قريب من إطار رواية **القاهرة الجديدة**.

جاء بعد هذا المقال بأربعة أشهر تقريباً مقال آخر نشرته مجلة **الأديب**[٢٥] للكاتب السوري زكي المحاسني (الدكتور فيما بعد) وفيه حاول أن يقدم خلاصة أخرى لفن نجيب محفوظ القصصي كما يراه ممثلاً في هذه الرواية، دون أن يقدم خلاصة للرواية ذاتها.

وكان مما قاله الكاتب:

«الأستاذ نجيب محفوظ نسيج وحده في القصة، لم ينسحب على أذيال غيره. وخير ما يميز فنه القصصي عنصر المفاجأة. فما أبرعه في مساق الطرائف بقصصه. وهل كان شيء يملك على إعجاب القارىء أكثر من المفاجأة؟ . . ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه أنه طويل الأنفاس، يمسك بالسيرة، ويرمي عين قارئه على عالم كامل، كما فعل في قصته هذه الأخيرة. . . وثالثة في فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتي التسلط على الطرافة. فليس فنه بالياً. فهو يتناول قصصه من صميم الحياة. وفهمه عجيب لروح الطبقات، وخاصة الطبقة الدنيا. ومن ههنا أجده شعبي الفن، يحس بألم الناس».

ومع أنه حاول أن يفصل القول في كل خاصية من هذه الخواص الثلاث، فقد ظل المقال كله أقرب إلى تحية الإعجاب بنجيب محفوظ،

---

(٢٥) **الأديب**: أكتوبر ١٩٥١، ص ص ٥٠ ـ ٥١.

وأدبه، من أجل قصته هذه على حد تعبير الكاتب. فعنده أن هذا الأدب «حدث نضير، يستحق كل تكرمة وتقدير» كما قال في خاتمة المقال.

ظهر بعد شهرين آخرين، أو على التحديد في ديسمبر ١٩٥١، مقال تعريفي موجز نشرته مجلة **الكتاب**[٢٦] بتوقيع م. ع. ح (محمد عبد الغني حسن) وفيه استخدم الشاعر الكاتب مصطلح «القصة الطويلة» في وصف الرواية، مثنياً عليها بوجه عام، متسائلاً عن سر تخير المؤلف لأشخاص قصصه، أو «هذه النفوس المكدودة المحطمة الملتوية العاثرة الجدود»، ومضيفاً: «وما ذنب القارىء حين تزدحم هذه البداية والنهاية بمثل «حسن» الشقيق الأكبر الذي رضي له المؤلف أقذر بؤرة في القاهرة لتكون خاتمة المطاف في حياته؟ وهذه الأخت «نفيسة» التي اصطلح عليها الفقر ومطالب الجسد؟ ولم يخف المؤلف شذوذ هذه الفتاة، بل راح يعرضه في حديث طويل. ثم ما هذه الصراحة المكشوفة في التعبير عن عاطفة ظمأى تريد أن تبترد؟».

وبعد هذه الاعتراضات الأخلاقية أنهى الكاتب عرضه الخاطف للرواية بقوله:

«الحق أن البداية والنهاية مأساة في الخلق، وفي الظروف المعيشية، وفي فوارق الطبقات، وفي الأسرة المتوسطة، حين تتذاءب عليها الحوادث جملة. والحق أنها مأساة على ترويعها للنفس فيها روعة القصص. ولكنها تجعلنا نفرغ من قراءتها، ونحن ساخطون على قسوة الأقدار، أكثر مما تثير فينا الإشفاق على هذه الكائنات المنكوبة».

وهكذا اختلف الناقدان حول الرواية، ولم يلتقيا إلا حول الثناء العام عليها. ومع أن محفوظ خرج بالرواية هذه المرة من أحياء القاهرة المفضلة

---

(٢٦) **الكتاب**: ديسمبر ١٩٥١، ص ص ١٠١٤ ـ ١٠١٥.

عنده إلى حي آخر هو شبرا، فلم يخرج عن نطاق الأسرة تقريباً، مما استمر عنده في ثلاثيته المعروفة بعد ذلك.

* * *

ما الذي يمكن أن نستقرئه من هذا الصدى النقدي الذي مر بنا؟

لقد ذكرنا من قبل أن المقالات الخمس عشرة التي حملت هذا الصدى جاءت في معظمها من أبناء جيل نجيب محفوظ. ولعلنا لاحظنا أن الصدى الذي حملته هذه المقالات، التعريفية والنقدية، كان صدى إيجابياً في مجموعه، لم يشذ عن إيجابيته مقال واحد، بالرغم من بعض الملاحظات السلبية التي أبداها كتاب المقالات هنا وهناك. وإذا كانت رواية **زقاق المدق** حصلت وحدها على أعلى أصوات الصدى النقدي (أربع مقالات)، فقد كان سيد قطب أعلى النقاد صوتاً في الترحيب بنجيب محفوظ والحماسة له، فضلاً عن التفوق الكمي في عدد المقالات (أربع مقالات) ولولا انقطاعه عن النقد الأدبي عام ٤٩ لاستمر في ترحيبه وحماسته.

ولم يكن صدور الصدى النقدي الإيجابي هذا عن أبناء جيل محفوظ نفسه غريباً، فهذا أمر طبيعي حتى إذا صحبه صدى آخر من أبناء الجيل الأكبر سناً، الذين أشرنا إلى وعيهم غير المعلن بمحفوظ، أو أبناء الجيل الأصغر سناً كما حدث هنا حين تحمس أحمد عباس صالح لرواية **السراب**. وربما كان محفوظ ينتظر تقديراً معلناً من جانب أبناء الجيل الأكبر سناً، بصفتهم أكثر تأثيراً وأعلى نفوذاً. ولكن ذلك الجيل... في تلك المرحلة ـ كان أكثر انشغالاً بالشعر والمعارك الأدبية، وأقل خبرة في تذوق الرواية ونقدها، بالرغم من ممارسة بعضهم لكتابتها، مثل العقاد وطه حسين والمازني وتوفيق الحكيم. ومع ذلك يثير الوعي المعلن من جانب أبناء جيل محفوظ تساؤلاً سبق أن أشرنا إليه: لماذا تجاهل ناقد مثل محمد مندور روايات محفوظ في الوقت الذي كتب فيه عن روايات الجيل الأكبر سناً؟ وإذا كان مندور قد

فعل ذلك خلال سني الحرب العالمية الثانية، فلم يكن محفوظ قد انتقل بعد إلى الرواية الاجتماعية، ولا كان مندور يهمه - فيما يبدو - أن يخوض في نقد الرواية التاريخية. فلما دخل محفوظ مرحلة الرواية الاجتماعية عند نهاية الحرب (١٩٤٥)، كان مندور قد نزل إلى معترك النضال السياسي الذي لازمه حتى نهاية المرحلة.

لعلنا لاحظنا أيضاً اهتزاز مصطلح «الرواية» عند نقاد هذه المرحلة بوجه عام. ومع أنهم استخدموا مصطلح «القصة» الشائع وقتها، فقد تطور هذا المصطلح شيئاً فشيئاً، وتدرج فأصبح «القصة الروائية»، ثم «القصة الطويلة»، حتى شارف نهاية المرحلة وهو يقترب على استحياء من معناه الأوروبي الذي ساد في المرحلة التالية. ولكن الأهم من هذا كله أن كتابات نقاد تلك المرحلة كانت تعاني - عموماً - من فقر المصطلحات الفنية وبساطتها فيما يتعلق بالرواية. فقد كان أكثرهم - كما مرَّ بنا - شعراء، أو خبراء بالشعر. وحتى حين حاول أحدهم - وهو المعداوي - أن يعالج فقر المصطلحات عنده بالتوليد والابتكار كانت النتيجة أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية.

ويبدو أن ضيق ذات اليد من المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ساهم في ذلك الاجماع - غير المقصود بالطبع - على الاكتفاء بموضوع الرواية ومضمونها وشخصياتها عند الحديث عنها، دون التغلغل في بنيتها الفنية، ولغتها الخاصة، وشكلها المركّب. ومع أن سيد قطب، والمعداوي إلى حد ما، اقتربا من ملامسة الشكل الروائي وفنيته، بالحديث عن «التنسيق الفني» أحياناً، أو «التصميم العام» أحياناً أخرى، فقد ظل اقترابهم أشبه بالغزل العذري. ولم تكن خبرة الجميع بالرواية ونقدها تكفل لهم - على أي حال - المخاطرة باقتحام مجال ليس لهم فيه ناقة ولا جمل، على العكس من نجيب محفوظ نفسه الذي مكنته خبرته الروائية من التفوق عليهم في هذا

المجال، حين ناقش سعيد العريان في روايته **على باب زويلة**، كما رأينا في الفصل السابق.

غير أن الحصيلة النهائية لهذا الصدى النقدي تظل إيجابية بكل المقاييس. فماذا كان أثرها أو دورها؟ إلى أي مدى خدمت نجيب محفوظ من الناحية الفنية؟ وإلى أي مدى خدمت فن الرواية من الناحية الاجتماعية؟

أما الناحية الفنية فمن الملاحظ أن نجيب محفوظ تقدم فنياً ـ بوجه عام وتدريجي ـ من رواية إلى أخرى، عبر هذه المرحلة بسنواتها الاثنتي عشرة ورواياتها الثماني. فهل هناك نصيب للنقد، أو الصدى الكتابي، في هذا التقدم؟ ليس من المفروض أن يكون الجواب بالإيجاب مباشراً. فمما لا شك فيه أن الروائي، والكاتب عموماً، يحتاج إلى الصدى، إيجابياً أو غير إيجابي، وإلا صدىء هو نفسه، وتوقف يأساً، أو حزناً على وقته وجهده اللذين ضيعهما في الكتابة بغير طائل. وقد حدث هذا لعادل كامل ابن جيل نجيب محفوظ، الذي لم يجد صدىً معقولاً لرواياته فتوقف. ولكن محفوظاً كان محظوظاً من البداية، ما إن تظهر رواية له حتى تجد صدى، حتى لو كان تعريفاً خاطفاً، أو عرضاً موجزاً، أو كلمة مجاملة. فما بالنا إذا كان الصدى المتوالي إيجابياً؟ لا شك أن هذا شجعه على المثابرة والاستمرار على أقل تقدير. والمثابرة والاستمرار ـ مع وجود الموهبة ـ مهمان غاية الأهمية في فن الرواية، لأنهما يتيحان كمّاً معقولاً من الانتاج المطلوب في تشكيل عالم الروائي. ومع ذلك لا نعتقد أنه كان لهذا الصدى الإيجابي دور مباشر في تطور الفن المحفوظي وتقدمه. فالدور غير مباشر بلا شك، وهذا أمر طبيعي على أي حال، لأن النقد عمل تال للإبداع. ولم يحدث أن غير محفوظ شيئاً في روايات هذه المرحلة عند إعادة طبعها، عملاً بنصح ناقد، أو تنفيذاً لإشارة معقب.

ومع ذلك فمن الملاحظ أن محفوظاً كان حريصاً ـ في تلك الفترة ـ على

متابعة الصدى النقدي لأعماله. وهذا ما تكشف عنه خطاباته التي كتبها إلى صديقه أدهم رجب خلال تلك الفترة. ففى أحد هذه الخطابات - غير المؤرخة للأسف - أشار إلى ما كتب عن روايته **القاهرة الجديدة**، وقال:

«علمت أن المجلات الشرقية في لبنان والعراق تحدثت عني وعن كتبي بإسهاب. ولكني لم أجد سبيلاً للحصول على تلك المجلات. هذا، وقد استقبلت صحف النقد عندنا «القاهرة الجديدة» استقبالاً حسناً. ومن جميل المصادفات أن حادثة القصة تكرر حدوثها في الواقع منذ شهر مع وزير حالي (قدم الآن استقالته) ولما كتبت «آخر ساعة» عن القصة، ولخصتها، ظن كثيرون أنها تعني قصة الوزير (أبو سمرة) على ما يقال»[٢٧].

وفي خطاب آخر - بعد ظهور **خان الخليلي** كتب محفوظ:

«ومما سرني أن ناقد الراديو[*] تكلم عن «خان الخليلي» قبل ظهورها الرسمي. ودلّ كلامه على أنه قرأها. وكثيراً ما يجيء كأنه نقد للعناوين، فتكلم عن الشخوص والأسلوب والجو. وذكر أني سجلت فترة من تاريخ عهد الحرب. ثم لخصها تلخيصاً وافياً»[٢٨].

من الواضح أن محفوظاً - شأنه شأن كثيرين من الكتاب - اهتم بهذا الصدى النقدي الذي أحدثته رواياته وقصصه. وإذا حاولنا أن نتبين أثر النقد في أعماله، فلعلّنا نجده في روايات المرحلة التالية بعد ١٩٥٢. فلا شك أنه تخفف كثيراً من الولع بالمصادفات، ونبذ المفاجآت غير المبررة فنياً، وقاوم الميلودراما مقاومة باسلة. وكل هذه أمور أخذها عليه نقاد تلك الفترة. وإذا حاولنا أيضاً أن نتبين الأثر من المقارنة بين أول أعمال الفترة، وهو رواية **عبث الأقدار** وآخرها، وهو رواية **بداية ونهاية** لوجدنا أن

(٢٧) ضياء الدين بيبرس، مصدر سابق، ص ٤١.

(*) مجلة الراديو المصري كما ذكر سابقاً.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٤٥.

المسافة الفنية بين الروايتين تميزت بالنضج التدريجي. ولو شئنا استخدام مصطلح «التنسيق الفني» الذي استخدمه سيد قطب لقلنا إن **بداية ونهاية** عملت باسمها على صعيد هذا التنسيق، فكانت بداية مرحلة أكثر نضجاً ونهاية مرحلة الخطو على الطريق التي صاحبناه فيها هنا.

وأما أثر الصدى النقدي من الناحية الاجتماعية فمن الملاحظ أن الرواية ـ بشكل عام ـ صارت ذات أهمية أكبر في تلك المرحلة، ولاسيما بعد الحرب العالمية الثانية، ونزول محفوظ نفسه إلى الميدان الاجتماعي بعد الميدان التاريخي الذي بدأ به. ولم يكن نزوله فردياً، وإنما واكبته ـ بعد الحرب ـ كوكبة من أبناء جيله، عدا باكثير وعادل كامل اللذين رافقاه في الإنتاج. ومن هذه الكوكبة عبد الحميد جودة السحار وأحمد زكي مخلوف ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله. وإذا كان محفوظ أكثر هؤلاء إنتاجاً في تلك المرحلة، وأكبرهم صدى نقدياً إيجابياً، فلا شك أن نجاحه ـ النسبي ـ شجع الجميع على المواصلة والاستمرار.

من أبلغ الشواهد على أهمية ما كتب عن روايات محفوظ وقصصه، من حيث الدلالة الاجتماعية، أن ناشره استخدم كلمة «النقاد» ـ لأول مرة ـ في الدعاية والإعلان لأولى رواياته الاجتماعية، وهي رواية **خان الخليلي** التي ظهرت عام ١٩٤٥. فقد نشرت مجلة **الرسالة**[٢٩] إعلاناً عن الرواية، هذا نصه:

لجنة النشر للجامعيين تقدم
الرواية العصرية الرائعة
خان الخليلي
للأستاذ
نجيب محفوظ

(٢٩) الرسالة: ٨ أكتوبر ١٩٤٥، ص ٢.

القصة التي قرر النقاد عقب صدورها أنها من أحسن القصص العربي الحديث

٢٦٠ صفحة ١٥ قرشاً

تطلب من
مكتبة مصر ومطبعتها

وإذا عدنا لتاريخ نشر مقال سيد قطب عن **خان الخليلي** لوجدناه يلي تاريخ نشر هذا الإعلان الطريف بشهرين على الأقل. ومعنى هذا أن «قرار» النقاد الذي أشار إليه الإعلان كان متداولاً في المجالس الخاصة على الأقل. ومعنى هذا أيضاً أن النقد لم يكن عاطلاً عن دوره الاجتماعي في لفت انتباه القراء، والتأثير على استجاباتهم القرائية. فإذا قسنا على هذه الفعالية ما تلا ذلك من صدى نقدي إيجابي لروايات محفوظ التالية بعد **خان الخليلي**، لأمكن تصور دور النقد في خدمة الفن الروائي من الناحية الاجتماعية، من حيث هو مؤشر إلى الجودة الفنية، ودعوة إلى القراءة.

نخلص من هذا كله إلى أن نجيب محفوظ رجل محظوظ فيما أتاه الله من صدى نقدي إيجابي طوال مرحلة الخطو على طريق الرواية. وليس من الصحيح ما قاله هو من أنه اشتغل سنوات طويلة دون أن يسمع نقداً يقدر ما يقوم به، ولا ما قاله رجاء النقاش عام ١٩٦٨ من أنه «ظهر بلا حركة نقدية تمهد له أو تسانده. وظل ما يقرب من عشرين عاماً يكتب الرواية دون أن يقف إلى جانبه أحد من النقاد»[٣٠].

---

(٣٠) المصور: أول نوفمبر ١٩٦٧. مقال «نجيب محفوظ.. هل أصبح عقبة في طريق الرواية العربية».

في الختام

ليس من الممكن أن ينتج الأديب داخل فراغ اجتماعي وثقافي. وهذا ما تبين لنا عبر الفصول الثلاثة السابقة.

وإذا كان نجيب محفوظ في شبابه قد أنفق نحو تسع سنوات في البحث عن طريق أدبية تحقق هويته، ويحقق هو ذاته من خلالها، فقد وضع قدميه بثبات على طريق الرواية عام ١٩٣٩، وخفف من خطوه على درب المقال ودرب القصة القصيرة منذ ذلك التاريخ، ثم انقطع عن درب الترجمة.

وإذا كانت طريق الرواية قد حققت له الهوية الأدبية المنشودة فقد كان الإطار الاجتماعي والثقافي الذي عاش فيه مشجعاً له على الثبات، والاستمرار، والتفرغ. وبذلك نجح في إنتاج أبرز وأنضج ما أنتجه أبناءُ جيله مجتمعين في مصر خلال تلك الفترة، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢. كما نجح في إنهاء مرحلة مراهقة الرواية في مصر، وربما في العالم العربي كله، ثم في إدخال الرواية العربية ـ مع بعض مبدعيها خارج مصر ـ مرحلة الرشد خلال الفترة التالية بعد ١٩٥٢.

غير أن أهم ما حققه في تلك الفترة هو نجاحه ـ بإنتاجه المتميز والمثابر ـ في لفت انتباه النقاد إليه، لا في مصر وحدها، وإنما في خارجها أيضاً، ولا سيما في المشرق العربي، كما مرّ بنا. ومن المدهش ـ كما رأينا أيضاً ـ أن اهتمام نقاد تلك الفترة به كان متصلاً غير متقطع، بل كان إيجابياً تماماً، لم

يتفاوت بين رفض وإعجاب، أو قدح ومدح. وإذا كان معظم النقاد الـذين لفت انتباهم إلى إنتاجه من أبناء جيله، فهذا أمر طبيعي، ولكن ثناء الجيل الأكبر سناً عليه لم يكن غائباً وإن اتخذ شكلاً آخر غير الكتابة المنشورة، ولا كان ثناء الجيل الأصغر سناً أيضاً غائباً كما رأينا. وهذه ظاهرة نادرة في الحقيقة، لعلها تؤكد أن إنتاجه في تلك الفترة كان واعداً، ناضجاً، لافتاً للانتباه.

ملاحق

عبث الأقدار

القاص نجيب محفوظ شاب حديث عهد بالقصة، ولكني أعده في الصف الأول ومن المبرزين فيها وخاصة في القصة القصيرة، وأقاصيصه في مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت، وتجعلنا نشد على يده إعجاباً بفنه، وتهنئة بفوزه، واستبشاراً بمستقبله في عالم القصة.

وهو يمتاز بذوقه الخاص، وطريقته التي اكتسبها من القاص الكبير محمود بك تيمور في كتابة الأقاصيص، ومقدرته الفنية على كتابتها. . . وهو يتخذ مما يشاهد، وما سطرته الأيام والحوادث في سجل المحيط المصري مادة لأقاصيصه، ولذا نرى قصته الجديدة عبث الأقدار مطبوعة بالطابع المحلي. . . تصفحها تجد أنه قد أظهر خوفو فرعون مصر وباني الأهرام كأنه بين ظهرانينا يتمتع بالحياة، والأهرام نلاحظ ونشاهد طريقة بنائها وضجيج العمال وغناءهم. وقصارى القول أن القصة ترينا ما وقع من الحوادث في عهد باني الهرم. كل هذا بأسلوب سهل خال من الكلفة يخطه قلمه على نهج نفسه التي تركها على سجيتها تسجل أفكاره بكل بساطة كأن الفن طوع أمره. وقد نفخ في كلماته من روحه فجعل العبارات كأنها قلوب تنبض وتجيش بالحياة والعواطف تشوق القارىء إلى قراءتها فتتسلسل فصولها تحت أعينه كشريط السينما حادثة في إثر أخرى وتجبره على ألا يلقيها من يده إلا بعد أن ينتهي من قراءتها. . . فيرى أن الأستاذ نجيب عرضها بأسلوب الوصاف أو خلقها بريشة الرسام أو كونها بعدسة المصور.

وعلى رغم طول القصة تمكن الأستاذ نجيب من السيطرة على أعصابه ووجدانه حتى أخرج عبث الأقدار كما هي الآن محبوكة كما ينبغي فن القصة. . . وإذا عرفنا أن هذه أول قصة يكتبها طويلة نغتفر للقاص بعض هنات ومآخذ في القصة، ولكني أحاسبه على سوء طبعها وحشوها بالغلطات المطبعية وهي تقع في ١٦٠ صفحة من القطع الكبير.

وآمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هي أهل له. وهي خليقة بالعناية والاعتبار.

محمد جمال الدين درويش

الرسالة: ٢ اكتوبر ١٩٣٩

كفاح طيبة

أحاول أن أتحفظ في الثناء على هذه القصة، فتغلبني حماسة قاهرة لها، وفرح جارف بها!... هذا هو الحق، أطالع به القارىء من أول سطر، لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانه!!

ولهذه الحماسة قصة لا بأس من إشراك القارىء فيها:

لقد ظللت سنوات وسنوات أقرأ ذلك التاريخ الميت الذي نتعلمه في المدارس عن مصر في جميع عصورها، والذي لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هي الوطن الحي الذي يعاطفنا ونعاطفه، ويحيا في نفوسنا وأخلادنا بحوادثه وأشخاصه.

وظللت أستمع إلى تلك الأناشيد الوطنية الجوفاء، التي لا تثير في نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة، لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا؛ وإن هي إلاّ عبارات صاخبة؛ تخفي ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج.

ولم أجد - إلا مرة واحدة - كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية في نفوسنا، شاخصة في أذهاننا. ذلك هو كتاب المرحوم «عبد القادر حمزة»: «على هامش التاريخ المصري القديم» ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة كفاح طيبة، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله في يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التي في أيديهم. ولكن تغيير الكتب في وزارة المعارف أمر عسير، لأن مصنفيها هم مقرروها في أغلب الأحايين.

وكنت أرى الطابع القومي واضحاً - بجانب الطابع الإنساني - في آداب كل أمة، ولا سيما في الشعر والقصة - بينما أرى الطابع المصري باهتاً متوارياً في أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية.

وكنت أعزو هذا اللون الباهت، إلى أن مصر القديمة لا تعيش في نفوسنا، ولا تحيا في تصوراتنا. إلى أننا منقطعون عن هذا الماضي العظيم لا نعرفه إلا ألفاظاً جوفاء، ولا نتمثله

صوراً ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة: من الفن والروح والعواطف والانفعالات. إلى أن بيننا وبين الآثار المصرية، والفنون المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية، هوة عميقة من الزمن واللغة، ومن الإهمال والنسيان.

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها في مصر العريقة، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة في كل أدوار نشأتهم؛ وإلى أن تنفث الحياة في تلك الآثار والتماثيل والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبيانات.

دعوت إلى أن تصبح حياة أحمس وتحتمس ورمسيس ونفرتيتي وأمثالهم في منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير، بل أن تعود أساطير حية للأطفال في المهود، بدل الشاطر حسن وجودر، وحسن البصري، والورد في الأكمام.

قلت: إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا، لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها، فلننقلها هي إلى لغتنا الحديثة، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربي الذي ندرسه) ثروة أعظم منها وأعرق وأخصب في فترة أخرى طويلة تربو على الخمسة الآلاف من الأعوام. فإنه من السفه أن نفرط في هذه الأعمار الطوال!

وكنت أعلم أن القصة والملحمة، هما خير الوسائل إلى تحقيق هذه الصلة التي نشدتها طويلاً، وكتبت عنها طويلاً. فكلتاهما تردان الحياة إلى ذلك الماضي، وتبعثانه في الضمائر من خلال الألفاظ، وتوقظان الوراثات الكامنة في دمائنا من هذا العهد المجيد، وتصلاننا بحياة أجدادنا على أرض هذا الوادي العريق. فتصبح روافد لنفوس كل جيل، حوافز لمشاعر كل فرد.

ولا يعود الغابرون في مسارب الزمن جثثاً هامدة مسجاة في الأكفان مطمورة في الرمال. إنما يعودون ذواتاً حية، وشخوصاً قائمة، يشاركوننا هذه الحياة الحاضرة ويدبرون معنا أمرها، ويزودوننا بتجاربهم ونصائحهم، ويفيضون علينا مشاعرهم وعواطفهم ـ فيحس الفرد منا أنه فرع حديث لشجرة عريقة عميقة الجذور في الزمن شهدت فجر التاريخ، ووعت حديث الأجيال، وصمدت لأقسى عوامل الفناء.

قلت هذا كله في عشرات المقالات، واليوم أتلفت فأجد بين يديَّ القصة والملحمة، كلتاهما في عمل فنى واحد. في «كفاح طيبة». فهي قصة بنسقها وحوادثها، وهي ملحمة ـ

وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة! ـ بما تفيضه من وجدانات ومشاعر، لا يفيضها في الشعر إلا الملحمة!

هي قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد «أحمس» العظيم. قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء، وبلا برقشة أو تصنع. قصة النفس المصرية الصميمة في كل خطرة وكل حركة وكل انفعال.

* * *

أغار الرعاة «الهكسوس» على مصر من الشمال الشرقي وغلبوا عليها بسبب اختراع «العجلات الحربية» التي لم تكن مصر قد أخذت بها في جيشها، وحكموا مصر السفلى ومصر الوسطى. أما مصر العليا وعاصمتها طيبة، فقد ظل حكامها من الأسرة الفرعونية المصرية، يدارون الرعاة ويقدمون إليهم الهدايا احتفاظاً باستقلالهم الداخلي إلى أن يستطيعوا الاستعداد السري لطرد الغزاة.

ثم تبدأ القصة عند «سيكننرع» حاكم طيبة ووريث العرش الشرعي. فلقد لبث يهيء الجيوش سراً، ويستكثر من العجلات الحربية حتى بلغ جيشه عشرين ألفاً وعجلاته مائتين؛ ووضع على رأسه التاج، ولم يكن يعدّ نفسه حاكم طيبة بل ملك الجنوب.

ويجيئه رسول (أبو فيس) ملك الرعاة الذي يلقب نفسه (فرعون مصر) ويضع على رأسه التاج المزدوج؛ يجيئه ليتحداه فيطلب إليه خلع التاج، فما هو إلا حاكم، وبناء معبد لِستْ إله الشر بجوار معبد أمون في طيبة، وقتل أفراس النهر المقدسة بها. فيأبى الملك أن يدوس الدين والشرف ليقنع بالسلامة. وإنه ليعلم مدى قوة خصمه، ويعلم أنه لم يستكمل بعد استعداده. ولكنه يرفض، يؤيده الجميع: أمه توتشيري (الأم المقدسة) التي ترعى الجميع، وتشرف بروحها العظيم على كل عدة الجهاد، وابنه، وقائده، ورئيس كهنة أمون، ومستشاروه أجمعين.

وتقع الحرب، ويقتل الملك البطل، وتستباح طيبة للعدو العنيف؛ فتصعد الأسرة المالكة في النيل إلى «بلاد النوبة» بتدبير قائد الملك القتيل، لتعد العدة هناك للعودة حينما يشاء الإله!

وبعد عشرة أعوام في الاستعداد وبناء العجلات الحربية، يهبط «أحمس» حفيد الملك «سيكننرع»، وابن الملك «كاموس» إلى أرض مصر في زي التجار، يقدم لحكامها الرعاة الذهب ليحصل على الرجال.. الرجال الذين ذاقوا الذل والويل، ولكن نفوسهم ما تزال تغلي بالانتقام من الغزاة، وتفيض بالولاء للأسرة المالكة المشردة.

وتتم الحيلة، وتفتح له الحدود فيحصل على الرجال، ويتألف الجيش العتيد، ويهبط ارض الوادي، ويهزم الغزاة ويطاردهم إلى آخر شبر من الأرض المصرية في هوارتس، وتسترد طيبةعرشها وعرش مصر السفلى، وتعود البلاد حرة من جديد على يد أحمس بعد استشهاد والده، كما استشهد من قبل جده العظيم . . .

ولكن!

نعم. ولكن. لقد كسب مصر وخسر قلبه! وإنه لكسب ضخم، وإنها الخسارة فادحة.

لقد أحب ابنة ملك الرعاة. أحبها منذ الرحلة الأولى، يوم قدم مصر في زي التجار. أحبها وأحبته واختارت يومها عقداً من مجوهراته التي يحملها، وأنقذت حياته حين هَمَّ به قائد حربي من الهكسوس كان يريد الاعتداء على حرمة سيدة مصرية ـ هي أرملة قائد جده ـ فحماها من الأذى، لأن حميته لم تطق أن تنتهك حرمة مصرية أمامه، وقد كاد ذلك يفسد عليه خطته العظيمة . . .

أحبها وأحبته، وأخفى كلاهما حبه، ولكنه ظهر في بعض التلميحات. فتعقدت القصة منذ ذلك اليوم. لقد كان أحمس يتهيّأ للمهمة الكبرى التي ألقاها الوطن على كاهله، ليطرد الرعاة الغزاة، وينكل بهم كما نكلوا بالمصريين. وهو يحب ابنة عدوه الأكبر، لأن القلب الإنساني يتسع للحب والبغض مجتمعين. وفي كل خطوة يصطدم هذا الحب بهذا البغض، فيدوس قلبه الجريح، ليؤدي واجبه المقدس. وإن كان يضعف بين الحين والحين!

ووقعت الأميرة في الأسر. أسرها «الفلاحون» الذين اتخذ ملك الرعاة من نسائهم وأطفالهم درعاً لحصون طيبة، يتقي بهم سهام قومهم المهاجمين: وفي لحظة رهيبة بعد أن ضحى المصريون بنسائهم وأطفالهم، وأردوهم بسهامهم ليدخلوا طيبة. في لحظة بلغ الألم الإنساني ذروته، جاءوا للملك بهذه الأميرة أسيرة، ونساؤهم وأطفالهم ممزقون بسهامهم على الأسوار. وكان احتفاظهم بها وعدم تمزيقها إرباً فوق طاقة الآدميين!

وكان موقفاً من المواقف الكثيرة التي عاناها الملك الشاب بين قلبه وواجبه. لقد استطاع أن يدوس قلبه في سبيل الغرض الأكبر ـ تحرير الوطن ـ أما حين يكون الأمر أمر انتقام جزئي فهنا يغلب الحب، فيحفظ حياة الأميرة!

وفي اللحظة الأخيرة ـ وقد تمت هزيمة الرعاة ـ يحاول الملك الشاب أن يستأثر بالأسيرة الآسرة. ولكن وا أسفاه: إن أباها يُقومها بثلاثين ألفاً من الرهائن المصريين. وإن الملك ليحبها، ولكن ثلاثين ألف رأس ثمن كبير. وإنها لتحبه، ولكنها تعلم أن أباها الصحراوي لن يجيبه إلى يدها، وهو عدوه المبين. لقد ذهبت ليبقى الفرعون الظافر

يذكرها في يأس وحنين. ويحس أنه خسر المعركة وهو أعظم المنتصرين.

* * *

ذلك هيكل القصة. ولكن القصص ليست هيكلها العام. فأين العمل الفني فيها؟

إن العمل الفني هو الذي لا يمكن تلخيصه. وقيمته في هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية. وهذا هو المهم. فقد يحاول الكاتب إثارة العواطف القومية وينجح، ولكنه ينسى السمات الفنية، فيحرم عمله الطابع الذي يسلكه في سجل الفنون.

إن كل شخصية من الشخصيات في هذه القصة لهي شخصية إنسانية وشخصية مصرية في آن. وإن كل موقف من مواقفها لهو الموقف الطبيعي الذي يُنْتَظَر من الآدميين المصريين. وإن السياق الفني لهو السياق الذي يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومي، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق.

لم يحاول المؤلف أن يقلل من شجاعة الرعاة، ولا مميزاتهم النفسية. ولم يحاول كذلك أن يستر مواطن الضعف المصرية ـ وهي مواطن ضعف إنسانية ـ لم يجعل أبطال مصر أشخاصاً أسطوريين، ولم يجعل المصريين شعباً من الملائكة ولا من الشياطين. ومرة واحدة أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر، ولكن بعد تهيئة وتمهيد.

لهذا كله تسير الحياة سيرة طبيعية في القصة، وتنبعث المشاهد شاخصة. لشد ما شعرت بالحقد الملتهب على الرعاة وحكامهم وقضاتهم، وهم يجلدون المصريين ويحقرونهم ويدعونهم استهزاء الفلاحين (ويبدو أن هذا اللقب هو الذي يتشدق به دائماً أولئك الأجانب المغتصبون في جميع العصور، من الرعاة إلى الرومان إلى العرب إلى الترك إلى الأوربيين. وإن كان هؤلاء الفلاحون أشرف وأعرق من الجميع)، لشد ما شعرت بالقلق واللهفة على مصير الجيش المصري في عدده القليل أمام أعدائه المتفوقين. لشد ما خفق قلبي وأحس المتخفي في زي التجار، يلقي الملك، ويصارع القائد، وينتفض للعزة الجريحة، ويمسك نفسه في جهد شديد. لشد ما عطفت عليه وهو يقع في صراع أشد وأعنف من كل صراع حربي، ويجاهد نفسه بين قلبه وواجبه، فيؤدي الواجب على حساب قلبه الجريح.

ولم يكن الشعور القومي وحده هو الذي يصل نبضاتي بنبضات أبطال القصة. بل كان الطابع الإنساني الذي يطبعها، والتنسيق الفني الذي يشيع فيها، هما كذلك من بواعث إحساسي بصحة ما يجري في القصة، وكأنه يجري في الواقع المشهود، بكل ما في الواقع من عقد فنية، وعقد نفسية، ينسّقها المؤلف في مواضعها بريشة متمكنة، ويد ثابتة، تبدو

عليها المرانة، والثقة بمواقع التصوير والتلوين.

ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف «كفاح طيبة» قد بلغ القمة الفنية. فهذا شيء آخر يتهيأ بعد. إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة. ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والملاحم. فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف، دون المساس بالطابع الإنساني والطابع الفني، وبلا تزوير في المواقف والعواطف، أو تزوير في وقائع التاريخ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد. وفي هذه الحدود أحب أن يعني هذا المقال.

وبهذه المناسبة أشير إلى بعض الأخطاء اليسيرة مثل قول الملك «سيكننرع»: «لم تكن العجلات من آلات الحرب لدى الرعاة. فكيف يكون لجيشهم أضعاف ما لجيشنا منها؟» فالثابت تاريخياً أن «عجلات الحرب» كانت سلاح الرعاة الجديد الذي هاجموا به مصر، فتغلبوا به على شجاعة المصريين، حتى أخذه المصريون عنهم فانتصروا به وبذوهم فيه.

ومثل أن يقول عن اسم «أحمس» إنه مشتق من الحماسة. فأحمس اسم مصري قديم لا علاقة له بمعناه في اللغة العربية، ولعله وجد قبل أن يكون لهذه اللغة وجود معروف!

ومثل أن يقول أحمس: «إنه آت من بلاد النوبة» فهذا اسم حديث كذلك. وقد كانت في ذلك الحين تسمى بلاد «بُنت» أي الذهب...

ومثل أن يقدر مدة حكم الرعاة بمائتي عام. والراجح أنها تصل إلى حوالي خمسمائة عام

وبعض هنات كهذه وتلك. ولكن ماذا؟ إن الفنان ليستطيع أن يخطىء مائة مرة مثل هذا الخطأ، دون أن يؤثر ذلك في عمله الفني الأصيل.

* * *

قصة (كفاح طيبة) هي قصة الوطنية المصرية، وقصة النفس المصرية، تنبع من صميم قلب مصري، يدرك بالفطرة حقيقة عواطف المصريين ـ ونحن لا نطمع أن يحس (المتمصرون) حقيقة هذا العواطف، وهم عنها محجوبون.

ولقد قرأتها وأنا أقف بين الحين والحين لأقول: نعم هؤلاء هم المصريون. إنني أعرفهم هكذا بكل تأكيد! هؤلاء هم قد يخضعون للضغط السياسي والنهب الاقتصادي، ولكنهم يُجنُّون حين يعتدي عليهم معتد في الأسرة أو الدين. هؤلاء هم يخمدون حتى ليظن بهم الموت، ثم يثورون فيتجاوزون في ثورتهم الحدود، ويجيئون بالمعجزات التي لم تكن تتخيل منهم قبل حين. هؤلاء هم يتفكهون في أقسى ساعات الشدة ويتندرون. هؤلاء هم تفيض نفوسهم بحب الأرض وحب الأهل، فلا يرتحلون عنها إلا لأمر عظيم، فإذا عادوا إليها

عادوا مشوقين جِدَّ مشوقين. هؤلاء هم أبداً في انتظار الزعيم، فإذا ما ظهر الزعيم ساروا وراءه إلى الموت راغبين.

هؤلاء هم المصريون الخالدون، هؤلاء هم ثقة وعن يقين. لو كان لي من الأمر شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة؛ ولطبعتها ووزّعتها على كل بيت بالمجان؛ ولأقمت لصاحبها ـ الذي لا أعرفه ـ حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لها في مصر، للمستحقين وغير المستحقين!

سيد قطب

الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤

خان الخليلي

هذه القصة الجديدة «خان الخليلي» للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة. فهذا الكاتب موهوب بلا ريب، له خيال منسرح يأتمر بأمره، وسيادة على التعبير الجميل تسترعي النظر، مع دقة في التفصيلات، وحبكة وأناقة، ومقدرة في التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين. هذا الكاتب وبعض يسير من كتاب الشباب، أصبحوا في الفن طبقة، وفي التفكير مدرسة، وسيصبحون من سادة الفكر والقلم النابهين. إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب: أشخاصها واضحة متسقة الروح ميسرة فيها أسباب التحليل النفسي الصادق، وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة والأفكار التي طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع. هي قصة أسرة في عام واحد، انتقلت في أوله من مسكنها في أحد أحياء القاهرة إلى خان الخليلي هرباً من غارات المحور وكانت هذه الأسرة تتألف منّ أب وأم وولد كهل وشاب طروب. وكان الشاب موظفاً في فرع لإحدى المؤسسات القومية في أسيوط. وفي هذا العام علق قلب الولد الأكبر بحب فتاة صغيرة من فتيات الحي ومن بنات الجيران. ولما نقل أخوه الأصغر إلى القاهرة أحب الفتاة هو الآخر فانصرفت عن أخيه الكهل إليه. ولكنه لفرط إقباله على الحياة واستهانته بصحته مرض بالسل ومات به، ثم تشاءمت الأسرة بالحي فانتقلت منه في آخر العام. وإذ يقص الكاتب قصة الأسرة في هذه السنة يصف لنا طائفة فريدة من الشخصيات: من الموظف، إلى صاحب الحرفة، إلى صاحب المهنة الحرة، ويصف لنا زوجات هؤلاء وأولادهم ودنياهم وصفاً صادقاً. وفوق ذلك يؤرخ لفترة نفسية دقيقة من حياة أهل القاهرة عندما كانت قوات المحور عند العلمين. وكانت تجتاحهم موجة من الذعر المستور في الايمان بما هو مقسوم. ثم يصف لنا أيام رمضان ولياليه في حي الحسين، ومقاهيه ومنتدياته ووسائل التسلي فيه. ويصف لنا أشواق القلب الكهل، ومغامرات الشباب المرح، وآلام المرض الوبيل، وآراء مختلف الناس في هذه الفترة التاريخية في حياة البلاد. ولكل ذلك كانت هذه القصة من خير القصص الحديثة موضوعاً وعرضاً وخيالاً وبياناً.

أحمد عبد الغفار

الراديو المصري: ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥

خان الخليلي

هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب، سبقتها قصة «رادوبيس» وقصة «كفاح طيبة» وكلتاهما قصتان، معجبتان، مستلهمتان، من التاريخ المصري القديم.

ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة، فهي منتزعة من صميم البيئة المصرية في العصر الحاضر؛ وهي ترسم في صدق ودقة، وفي بساطة وعمق، صورة حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر؛ فترة الحرب الأخيرة، بغاراتها ومخاوفها، وبأفكارها وملابساتها؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت في القصة إطاراً لحوادثها الرئيسية، وبيئة عاشت القصة فيها.

ولكن هذا كله ليس هو الذي يقتضي الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة في فصل القصة المصرية الحديثة...

إنما تستحق هذه الصفحة، لأنهاتسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات متميز المعالم، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية، فلا يندغم فيها، ولا يفقد طابعه وعنوانه؛ في الوقت الذي يؤدي رسالته الإنسانية، ويحمل الطابع الإنساني العام، ويساير نظائره في الآداب الأخرى.

وهذه الظاهرة حديثة العهد في الأدب المصري المعاصر، لم تبرز وتتضح إلا في أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين. وهي في هذه القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحاً. فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويزكيها.

* * *

وبعد، فلا بد أن أضع أمام القارىء ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها، ويشركه معي في تحليل هذه السمات. ولكن «القصة» بالذات من الأعمال الفنية التي

لا سبيل إلى تخليصها، وحين تلخص تبدو هيكلاً عظمياً خالياً من الملامح والقسمات التي تحدد الشخصية، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها. . . فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول في التفصيلات إلا بمقدار.

ليس في القصة كلها صخب ولا بريق. . . إنها خلو من الالتماعات الذهنية والأفكار. ليس فيها «لافتة» واحدة من اللافتات التي تستوقف النظر. ومحيطها ذاته محيط عادي. وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم في أوساطنا المصرية العادية. اللهم إلا تلك الغارات الجوية التي روعت بعض المدن في زمن الحرب. والتي روعت أسرة «أحمد أفندي عاكف» فأزعجتها عن حي السكاكيني الذي استوطنته زمناً طويلاً، إلى الحي الحسيني وخان الخليلي، لتكون في منجاة من الغارات، في حمى ابن بنت رسول الله!

ولقد كان «أحمد عاكف» وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبه الصغير (إذ هو موظف بالبكالوريا في قلم المحفوظات بوزارة الأشغال) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه. . ، لم يفكر في الزواج، ولم يعد يطمح إلى الحب، أو إلى الشهادة العالية. لقد وقفت أمامه العراقيل العائلية والمادية والعلمية، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور؛ وقد ترك هذا الفشل في نفسه مرارة لا تمحى، ولون شخصيته تلويناً معيناً، ودس فيها عيوباً شتى. ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامح سلوته، والترفع عن الوسط طابعه، وآوى إلى مكتبته وكتبه، وهي مثله تمثل جيلاً مضى وتعرض مباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه، فزاده هذا بعداً عن الجيل، وإيغالاً في التاريخ!

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليماً عالياً كان قد ناهز الأربعين، كان قد شاخ، فأحس أن الأوان قد فات، وسار في طريقه يقطع الحياة كالأجير المسخر، منطوياً على نفسه، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف والحذر من كل خطوة إيجابية، فهو يعيش في داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق تصوراته وتجسيم خيالاته.

ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون ـ ولو راحة اليأس المريرة ـ إنه تطلع على هذا الكهل ـ كما يسميه المؤلف ـ بوجه جميل يلوح له في النافذة المقابلة. إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة. إنها تصلح أن تكون ابنته ولكن هذا الوجه يبسم له فيثير في نفسه كوامن المشاعر النائمة، على حين يدركه حذره وتردده وخجله من فارق السن السحيق.

وتمضي الأيام وهو في شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذي يهز كيانه الضعيف هزاً عنيفاً متواصلاً بين الإقدام والإحجام، ويبدع المؤلف في تصوير شتى النوازع

والاتجاهات في هذه النفس المعقدة، وفي نفس الفتاة الصغيرة، تلك الأنثى المهيّأة لحياة البيت والزواج.

وفي اللحظة التي يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة في حياته، وقد تندى قلبه الجاف، وترعرعت البذور المطمورة في أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل والتردد... في هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخريته العابثة، فيطلع له في الميدان منافساً قوياً لا يملك منافسته، بل لا يملك حتى أن يشفي نفسه منه بالحقد عليه! إنه أخوه وربيبه «رشدي عاكف»، لقد نقل في هذا الوقت من فرع بنك مصر في أسيوط إلى المركز الرئيسي بالقاهرة. وإنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئاً. إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر. إنه الوجه المقابل لصورة أخيه.

وفي اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه. عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشرة في غيرما حذر ولا تردد، ويقطع الطريق الطويل الذي أنفق أخوه في قطعه أشهراً... في يوم أو يومين. فيتصل ويصبح حبيباً ومحبوباً، وفرداً من أسرة الفتاة... وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب في دهشة بالغة، وفي ألم كسير وفي يأس مرير، وفي إعجاب كذلك بأخيه الجسور!!

ويقضي الشاب مع فتاته أويقات حلوة، يسكران فيها بكأس الحب الروية، ويقطفان معاً أجمل زهرات الحب الجميلة... وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لإفراطه في الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق حي السكاكيني. ولكنه يمضي في استهتاره ثقة بشبابه وخشية أن يعلم الناس بمرضه، وأن تعلم من الناس خاصة... هذه الفتاة!

وفي اللحظة التي يلمس فيها الحب الحقيقي قلبه العابث، فيملؤه جداً، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشري الداء في الصدر المسلول، ويذهب الشاب بعد ليلات مريرة من الضنى والعذاب، وبعد أن تبين أن فتاته الخبيبة تخشى منه العدوى، فلا تراه!

ثم تغادر الأسرة الحي في النهاية... تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجريء. وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد، على جرحين في جرح. والأقدار تسخر سخريتها الدائبة، ودورة الفلك تمضي إلى مداها كأن لم يكن قط جرح ولا جريح!!!

* * *

حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها وأحاديثها هي محور القصة، وقد أدار المؤلف

حول هذا المحور حياة أهل القاهرة في هذه الفترة من فترات الهول أيام الغارات، فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه في بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب الطيب الفكه المؤمن المستسلم للقدر، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات، ومن بين الصور التي عرضها صورة مقاهي خان الخليلي، و«غرزه» أيضاً. وقد حوت أشكالاً وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا في مثل هذا الحي الغريب حقاً؛ كما رسم صورة مقاهي حي السكاكين و«شلل» الشبان فيه! وسجل أطوار المقامرين ومجالسهم رسماً قوياً في جو مزيج من الجد والدعابة!

ولقد كان هذا الإطار من مكملات الصورة الأصيلة، كما كانت الريشة في يد المؤلف هادئة وئيدة، فوفق في إبراز الملامح والقسمات الجزئية، وساير الحياة مسايرة طبيعية بسيطة عميقة، منتفعاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسي دون أن يطغى تأثره بها على حاسته الفنية الأصيلة؛ وعاشت في القصة عدة شخصيات، من خلق المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها في الحياة!

ولكن ليست المهارة الفنية في التسلسل القصصي، والبراعة الصادقة في رسم الشخصيات، والدقة التامة في تتبع الانفعالات... ليست هذه السمات وحدها هي التي تعطي القصة كل قيمتها... إن هناك عنصراً آخر هو الذي يخرج بالقصة من محيطها الضيق، محيط شخصياتها المعدودة، وحوادثها المحدودة في فترة من فترات الزمان، إلى محيط الانسانية الواسع، ليصلها هناك بدورة الفلك، وحلبة الأبد...

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى... قصة الإنسانية الضعيفة في قبضة القدر الجبار. قصة السخرية الدائبة التي تتناول بها الأقدار تلك الإنسانية المسكينة.

هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حي إلى حي. فما تغادر هذا الحي «الأمن!» إلا وقد أصابها الموت في أنضر زهرة وأقوم عود!

وهذا رجل شاخ قلبه، وانطوى على نفسه، وآوى إلى يأس مرير ولكنه هادىء ساكن، فما يلبث القدر أن يثير في قلبه إعصاراً على غير أوان، ويزيح الركام عن البذور المطمورة في قلبه الهرم، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التي تنبت في بطء وحذر، يقصفها في قسوة عابثة، وبيد من؟ بيد أحب الناس إليه: شقيقه وربيبه! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة المرعة بعد طول الجدب في الصحراء. ولو قد تقدم به أياماً لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة؟

وهذا شاب مستهتر عابث، ما يكاد الحب يقومه ويبعث فيه الجد والمبالاة حتى يخطفه

الموت الذي لم يخطفه أيام العبث والاستهتار.

والأرض تدور، والزمن يمضي، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم يكن شيء مما كان: رفاق الشاب في قوتهم يقامرون ويعربدون، وأصحاب الرجل في «غرزتهم» يدخنون أو في قهوتهم يتندّرون. والقدر الساخر من وراء الجميع لا يبدو عليه حتى مظهر الجدّ في سخريته المريرة. والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة الوسيعة التي تنتهي إليها قصته، لأنه يلقي انتباهه كله إلى إدارة الحوادث ورسم الشخصيات!!

* * *

ولعلّ من الحق حين أتحدّث عن قصة «خان الخليلي» أن أقول: إنها لم تنبت فجأة، فقد سبقتها قصة مماثلة، وتصوّر حياة أسرة، وتجعل حياة المجتمع في فترة حرب إطاراً للصورة... تلك هي قصة «عودة الروح» لتوفيق الحكيم.

ولكن من الحق أيضاً أن أقرّر أن الملامح المصرية الخالصة في «خان الخليلي» أوضح وأقوى؛ ففي «عودة الروح» ظلال فرنسية شتّى. وألمع ما في عودة الروح هو الالتماعات الذهنية، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية؛ أمّا «خان الخليلي»؛ فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة، وواقعية العرض، ودقّة التحليل.

وقد نجت «خان الخليلي» من الاستطرادات الطويلة في «عودة الروح» فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل.

وكل رجائي ألّا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلّف الشاب المرجو ـ في اعتقادي ـ لأن يكون قصاص مصر في القصّة الطويلة. فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه، واتخاذ أسلوب فني معيّن توسم به أعماله وطابع ذاتي خاص تعرف به طريقته.

وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه السابقة وفي هذه القصة؛ وهي الدقّة والصبر في رسم الخوالج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية، والبساطة والوضوح في رسم صورة لحياة أبطاله.

والبقية تأتي إن شاء الله!

سيد قطب

الرسالة: ١٧ ديسمبر ١٩٤٥
كتب وشخصيات

القاهرة الجديدة

- ١ -

قصة، ومن يقرأ عنوانها تثب إلى رأسه معان كثيرة ولكن لا يخطر في باله البتة أن يكون ذلك عنوان قصة، وذلك بعض فن الأستاذ نجيب محفوظ، والأستاذ نجيب محفوظ فنان مطبوع وقاص له خصائصه الفنية. وليست قصة «القاهرة الجديدة» أولى قصصه ولن تكون آخرها؛ إن له عيناً ترى ما لا تراه الأعين، وله أذناً تسمع ونفساً وخاطراً ينفعل بكل ما يرى وما يسمع وما يحس، ففي كل مشهد تقع عليه العين العابرة يجد الأستاذ محفوظ نواة قصة زاخرة بالحياة والفن!

ولكن لماذا اختار المؤلف لقصته هذا العنوان الموهم؟ وهل قرأت له منذ قريب «خان الخليلي»؟

لقد كان القدماء يعالجون الجغرافيا باعتبارها أرضاً وسماء ومناخاً وغلات وسكاناً من الناس أو من الحيوان؛ ولكن عناوين بعض قصص الأستاذ محفوظ كأنما يعني بها أن الجغرافيا في رأيه، أو في فنه، هي جغرافيا الناس لا جغرافيا المكان؛ فأنت تقرأ عنوان «القاهرة الجديدة» تلتمس أن تطالع حديثاً عن الجغرافيا كما يعرفها القدماء، فاذا بين يديك حديث آخر عن الجغرافيا كما يراها هذا الجغرافي الفنان: أرض الحادثة وسماء الفكر وجو الأعصاب، وإذا رياح وعواصف ولكن مما يثور في داخل النفس لا في ظاهرة الحياة...

هي قصة إذن يصف بها «القاهرة الجديدة» على أسلوبه في فهم جغرافيا الناس في هذا الجيل من الشبان والشابات الذين يعيشون على ظهر هذه الأرض التي تسميها الجغرافية القديمة «القاهرة». في هذا «الجو» العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التي تلف حياة الشبان والشابات. بل الشيوخ والشيخات أيضاً في هذه الأيام!

ولكن ما هو موضوع القصة على التحديد؟ هذا هو السؤال الذي أوثر ألا أجيب عنه الساعة؛ لأدع لكل قارىء فرصة يلتمس فيها الجواب بنفسه بقراءة القصة: وليس عبثاً ما

يضيع من وقت في قراءة قصة من قصص نجيب محفوظ!

تمنيت لـو خلت هذه التحفـة الفنية البـديعـة من بعض الهنـات في أسلوب القـول وفي الإعـراب والبيان. ولكنهـا هنات ضئيلة لا تبخس قيمـة هذه التحفـة التي تستحق التنويـه والإعجاب!

محمد سعيد العريان

الكاتب المصري: يوليو ١٩٤٦

- ٢ -

شغلت هذه الرواية الجديدة فكري كما لم تشغله رواية من قبل، ظلت حوادثهـا تتقلب على ذهني، وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتي ردحاً من الزمن، لا لأن الرواية جميلة ـ وهي لا شك كذلك ـ وإنما لأنها غنية. . . فهي غنية بالحوادث، وغنية بالتصوير، وغنية بالتحليـل النفسي. وهـذا الغنى جديـر بأن يشغـل الفكر ويثـير اهتمامـه ويشعر القـاريء أن عناصر «الإبداع» متوفرة لدى المؤلف، وهي تارة تبرز رسوماً واضحة بيّنة، وتارة تبرز ظـلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتئام لتأخذ مكانها في حيز الخلق الفني. .

أما القصة ـ كحادثة ـ فتدور حول شخصية شاب جامعي نال شهادة الليسانس ثم كـان جل همه أن يلتمس وظيفة يقيم بها أوده وأود والديه، والدته ووالده الذي كان يمده ببعض المال لإنهاء دراسته الجامعية، ثم أقعده المرض، فانقطع المال الذي كان يجنيه من وظيفتـه، ولبث يترقب عون ابنه بعد انتهاء دراسته.

وقد كان لهذا الشاب «محجوب عبد الـدائم» ثلاثـة زملاء في الجـامعة، عـلي طه وأحمـد بدير ومأمون رضـوان، لكل منهم عقيـدته الفكـرية الخـاصة. أمـا هو، محجـوب فعقيدتـه التحرر من القيم والمثل والمبادىء والاستهانة بالعقائد، وشعاره في الحياة كلمة واحدة، قـد لا تكون جميلة ولا مستحبة، بيد أنها أصدق الكلمات تعبيراً عن هذا الشعـار «طظ»! فكلما استعصى عليـه أمر، أو عـرضت لـه مشكلة محـرجـة، كـانت هـذه الكلمـة التي تعـبر عن الاستهـانة والـلامبالاة السبيـل الوحيـد لتهوين الأمـر وحل المشكلة. ويجهد محجوب لنيـل الليسانس، تراوده في أوقات فراغه شهوته الجنسية فيرضيها بفتاة بائسة كانت تجمع أعقاب السكاير، ويظل يدافـع الفاقـة والجوع مـدة من الزمن يهيء لـه العوز أن يلجـأ إلى زيارة قريب له يود أن يستعينه على أمره، فإذا هو يلتقي بابنته فيعجب بجمالها وشبابها، وإذا هـو يواعدها لزيارة يقومان بها لحفريات الأهرام. فإذا كان الموعـد، حاول محجـوب حين خـلا

بالفتاة أمام أحد الآثار، أن يقبلها، فصدته بجفاء وتركته وحيداً.

وفي تلك الغمرة من الحرمان الذي يعانيه محجوب، يلتقي ذات يوم بصديق له قديم أصبح مديراً لمكتب أحد موظفي الوزارة الكبار. ويعرض عليه هذا الأخير «الإخشيدي» أن يقوم في الصحف بدعاوة لسيدة «محسنة» لها نفوذها، مقابل السعي لتوظيفه بعد أن نال الليسانس. وفيما كان محجوب يهم بذلك، استدعاه الإخشيدي فجأة، وعرض عليه مركز «سكرتير» الموظف الكبير الذي كان يعمل مديراً لمكتبه، شريطة أن يقبل بالزواج من فتاة اعتدى عليها سيده: قاسم بك فهمي... وفهم الشاب مساومة على شرفه وعرضه.. ولكن هل كان له شرف أو عرض؟ وهنا تبرز فلسفته في الحياة «طظ» فإذا هو يقبل بالعرض طمعاً بالمنصب والجاه والمال... ولكن من تكون الفتاة الضحية؟ إنها خطيبة وحبيبة زميله وصديقه، علي طه، التي كانت على غاية من الطهر والشرف والتي جالدت وجاهدت لتظل محتفظة بعرضها على الرغم من دفع والديها اللئيمين إياها إلى مزالق السقوط... وإذن، فكيف سقطت؟ لم يهتم محجوب لهذا الأمر، وعقد زواجه عليها في اليوم نفسه بعد أن مناه الأخشيدي بأن «البك» سينفق على هذه الزوجة وعليه هو أيضاً، على أن يقام للبك صيوان في بيت محجوب الزوجي!... وهكذا رضي صاحب الشعار المذكور «بقرنين يحلي بهما رأسه»!

وعاش الزوجان حياتهما الجديدة، وكل منهما يغضي عن الواقع الشائن، وما لبث قاسم بك فهمي أن أصبح وزيراً، وتقرر أن يكون محجوب مديراً لمكتبه. وهنا يبرز الأخشيدي طالباً من الشاب أن يتنازل له عن هذا المركز، فيأبى محجوب بعد أن كان راتبه الجديد (٢٥ جنيهاً) قد ملأ فكره ونفسه. وراح الشاب وزوجته يسلخان حياة مترفة باذخة، ويغرقان الهم إذا عرض لهما بكأس من الخمر... ونسي محجوب أو تناسى والديه المعدمين حتى كان ذلك اليوم: تلك ساعة من الأسبوع تعوّد الوزير أن يأتي فيها بيت مدير مكتبه، أو قل بيته هو...، فيقضيها مع زوجة محجوب.. وقبل أن يحين هذا الموعد، يطرق الباب شيخ يتوكأ على عصا: إنه والده أتى القاهرة من القناطر.. ولكن لماذا أقدم في هذه الساعة الحرجة؟ أتكون مؤامرة بيتها الأخشيدي انتقاماً منه؟ وكان كلام بين الأب والابن فيه لوم وعتاب، بل وسخرية أيضاً، والفتى ممسك بيده قلبه خشية مجيء الوزير... وما لبث الوزير أن دخل، وأفهم محجوب أباه أن الداخل والد زوجته... وما هي إلا لحظات، حتى اقتحمت الباب امرأة تسأل أين زوجها وأين تلك العاهرة التي ينصرف إليها... وفهم الوالد المسكين القضية وأدمى الواقع فؤاده فأيقن أن ابنه محجوب قد مات.. إلى الأبد... وانفجرت الفضيحة الكبرى، فاستقال الوزير، وأبعد محجوب إلى

وظيفة صغيرة خارج العاصمة...

ذلك هو ملخص رواية «القاهرة الجديدة» للأستاذ نجيب محفوظ. وكنت أود ألا أورده، لأن التلخيص مشوه للرواية بصورة عامة، لولا اضطراري إلى الاستشهاد بحوادث ووقائع ينبغي أن يدركها القارىء ليتابع النقد على وضوح. فالرواية ـ كما هو ظاهر ـ لا يعوزها جمال الحادثة، وهي مأخوذة من البيئة المصرية الحديثة، وفيها تصوير ـ هو أقرب ما يكون إلى الصدق ـ لحياة الشباب المصري، فإذا كان هنا محجوب الوضيع المتهافت، فهناك علي طه الرفيع الخلق، وهذا مأمون رضوان المسلم التلقي الورع الذي تعد سيرته مثالاً للنزاهة والصدق والسمو الخ... فليس هو إذن نموذجاً واحداً، وإنما هي نماذج للشباب المصري الحديث. وميزة الرواية الأولى ـ في اعتقادنا ـ هي هذا الحس الشديد للواقعية. فإن الكاتب صادق كل الصدق في أحساسه بالواقع، ذلك أنه يهتم بالغ الاهتمام لإثبات الواقع وسرده، مهما كان هذا الواقع قذراً، ومهما بلغ من اللؤم وأثار اشمئزاز القارىء وكرهه. فالحقيقة أن القارىء يخرج من تلاوة الرواية بكره شديد وحقد بالغ على البطل الذي عاش حياته في جو من الفضائح والخسة والسفالة بيد أن ذلك لا يعني المؤلف في كثير أو قليل لأن اهتمامه الأكبر منصب على سرد الحادثة وتصوير الشخصية، وهو في ذلك يقاوم الذعر الذي يستشعره كثيرون من قصاصينا في الواقع، فيحاولون أن يخففوه، وكثيراً ما يجعلونه باهتاً...

على أن هذا الحس يجاوز أحياناً حدوده ويتعدى منطقة عمله، فإذا بالمؤلف يثير الواقع إثارة مبالغاً فيها، بحيث أنه يحمله أكثر مما يتحمل ـ عادة ـ من بشاعة وقبح، فإذا هو شاذ يدع القارىء في شك من صحته، أو في حيرة من تعليله وتفسيره. مثال ذلك أن «إحسان» الفتاة الشريفة التي قاومت المفاتن والمغريات، واحتقرت والديها اللذين يدعوانها إلى الرذيلة في سبيل إعالة الأسرة الفقيرة، وظلت محتفظة بشرفها وبحبها لعلي طه وبرضى ضميرها، إحسان هذه، هي التي تسقط فتستسلم للبك، ثم ترضى بأن تتزوج صديقاً لحبيبها، ثم تسعد في حياتها الجديدة، حياة العاهرة التي يقبل زوجها بأن تكون لسواه، وهي بعد لا تستشعر ندماً ولا تحس تبكيت ضمير... أليس في ذلك شذوذ فاضح وغرابة جلية لا تحتملها قصة واقعية؟

أو ليس عجيباً كذلك أن يقبل محجوب ـ في دقائق معدودة ـ بأن يتزوج فتاة ساقطة لا تعتزم التوبة؟ وإنما هي مدعوة إلى الإمعان في الرذيلة والسقوط... مهما بلغ هزؤ محجوب بالمثل والقيم، وأية كانت الدركة التي انحط إليها، فإن مجابهة هذا الوقع اللئيم ليست من اليسر والسهولة بحيث يرضى في لحظات أن يحلي رأسه بقرنين ذهبيين!...

ولعل المؤلف قد شعر بالأمر الأول حين كتب صفحة يبرر بها تحوّل إحسان من حالة إلى نقيضها (ص ٩٦) ولكن هذا التبرير لم يكن ليؤثر على الصورة التي اتخذها القارىء لإحسان في بدء الرواية.

والواقع أنه لا بد للقارىء من أن يحس بأن المؤلف بدأ يفقد سجيته في سرد الحادثة الطبيعية، حين جعل من الميسور قبول محجوب وإحسان بهذا الزواج التمثيلي، فإذا الوقائع بعد ذلك سلسلة من الحوادث المصطنعة التي يثقلها كثير من التكلف والتعمل.

بقي هناك أمران يستحقان الإعجاب، أولهما هذه العبرة الخلقية التي يرمي إليها الكتاب من أن احتقار العقائد والمثل والادراع باللامبالاة ومجابهة الحياة بعدم الاكتراث، كل هذه لا تنفع صاحبها الفيلسوف شيئاً، بل تؤدي به إلى أفجع الكوارث، وأن مواجهة الحياة بالصبر والتفكر ـ مهما حملت من مصاعب ـ أجدى وأوفر نفعاً. وثانيهما خاتمة الرواية: فإن الأستاذ محفوظ عرف كيف يسوقها، فلم يتابع هذه الرغبة السريعة الهينة التي يحسها القاريء لمعرفة نهاية «البطل»: «ماذا حدث لمحجوب بعد أن أبعد خارج القاهرة؟ وماذا جرى لزوجته؟ هل ظلت مخلصة للبك، وهل بقي الزوج راضياً عن علاقتها به؟ وإلى أين انتهت «فلسفة» محجوب؟ أظلت «طظ» شعاره الأعلى؟» فلو اهتم المؤلف بالإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها، لأنهى روايته بخاتمة باردة جداً... ذلك لأن القاريء يجد كفايته كلها من هذه الأسئلة في الرواية نفسها، وفي تقلب حوادثها ورسم خطوط أبطالها. فخاتمة «القاهرة الجديدة» إذن موفقة، لأنها عقدة لم تنحل، ولكنها تكاد تكون منحلة.

وميزة الرواية الثانية التحليل النفسي العميق الدقيق، والمؤلف يوفق كل التوفيق في رسم المعاني التي تراود الفكر، وتسجيل المشاعر التي تعتلج في الصدر؛ وأن في جعبته لألواناً مشرقة غنية وظلالها متمددة متسعة. فهو حين يصف الحرمان الذي يعانيه محجوب، وما يبتعثه في نفسه من غيظ وحنق ورغبة في الانتقام، ويتحدث عن النزهة التي قام بها البطل والبطلة مع جمع من أصدقائهما إلى القناطر، أو يفصل أحاسيس محجوب حين يطالعه وجه بائع التين، وما يشعر به من مقاربة لصورة والده الشيخ، الخ. فلا شك في أن القاريء يعجب بالمؤلف وبالمقدرة التي أوتيها للوصف والتحليل.

أما أسلوب المؤلف فذو ديباجة قوية مشرقة وتعابير جيدة وألفاظ مختارة منتقاة، على الرغم من أن الكتاب لا يخلو من كلمات أجنبية لها مرادفاتها العربية كـ«الشيزلنج» بدلاً من «الكرسي الطويل» و«الموضة» بدلاً من «الطراز» وغيرهما.

وقد عثرنا في الرواية على أخطاء نحوية وصرفية هذه هي ـ فضلاً عن الأخطاء المطبعية ـ :

إضافة أداة التعريف إلى «غير» وجمع «طابق» على «طباق»، والفخورة (ص ١٥) وتصويبه «الفخور» وقوله «يتناول رغيفاً ونصف» (ص ٤١) وصحتها «ونصفاً» و«يوجد عليه وجداً عظيماً» (ص ٤٣) وصوابها يجد ولا تصح «يوجد» إلا بمعنى الحب، يقال: يوجد به أي يحبه حباً شديداً ـ وقوله «وقف على الباب ساعي طويل القامة» (ص ٥٣) والصواب «ساعٍ» وقوله «فحتام تلوي بوزك» ـ والمخاطب أنثى وصحتها «تلوين» وقوله «لم تسمح لإحدى هذه المشاعر» والصواب «لأحد هذه المشاعر» واستعمال رأس بصيغة التأنيث فعسى أن يتلافى الأستاذ المؤلّف أمثال هذه الأخطاء فيما بعد.

سهيل إدريس

الأديب: سبتمبر ١٩٤٦

- ٣ -

من دلائل «غفلة النقد في مصر» التي تحدثت عنها في كلمة سابقة، أن تمر هذه الرواية القصصية «القاهرة الجديدة» دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية!

ألأن كاتبها مؤلف شاب؟ لقد كان «توفيق الحكيم» قبل خمسة عشر عاماً مؤلفاً شاباً عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية «أهل الكهف» فتلقاها الدكتور طه حسين، وأثار حولها فرقعة هائلة. كانت هي مولد «توفيق الحكيم» الأدبي. ولم يمنع كونه في ذلك الحين شاباً من إثارة ضجة حوله، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به، كما انتفع هو نفسه لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة.

و«القاهرة الجديدة» شأنها شأن «خان الخليلي» للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن «أهل الكهف» و«شهرزاد» لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية.

فماذا حدث؟

هل صحيح أن الملابسات الشخصية كانت أهم العوامل التي جعلت الدكتور يكشف عما في «توفيق الحيكم» حينذاك من ذخيرة فنية... ذلك أن ألقى توفيق بنفسه وبأدبه المغمور إذ ذاك في أحضان الدكتور قائلاً: إنه يضع نفسه وفنه ومستقبله بين يدي «عميد الأدب» وأن نجيب محفوظ وأمثاله من شبان هذه الأيام لا يضعون أنفسهم ولا فنهم بين يدي أحد إلا جمهور القراء.

انا شخصياً لا أميل إلى قبول هذا الافتراض؛ ولكني أقدر أسباباً أخرى طبيعية:

فقبل خمسة عشر عاماً كانت «أهل الكهف» شيئاً فذاً يلفت النظر بقوة. كان توفيق الحكيم يخطو خطوة واسعة جداً بالقياس إلى كل من سبقه في التمثيلية العربية. حقيقية إنه لم يكن يفتح فصلاً جديداً في كتاب الأدب العربي، كما قال الدكتور طه حينذاك. فهذا الفصل كان مفتوحاً في الناحية الشكلية. إنما كان الجديد الذي له قيمة فنية حقيقة في عمل توفيق الحكيم، هو الانتفاع بالأساطير في عمل فني له قيمة أدبية. مع التقدم الواضح في طريقة الحوار وسبكة وجريانه.

أما اليوم فعمل من نوع «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة» يبدو وليس فيه من البريق ما يلفت النظر. فكثيرون كتبوا روايات قصصية، وروايات تمثيلية، وأقاصيص... الخ.

ولكن كان على النقد اليقظ ـ لولا غفلة النقد في مصر ـ أن يكشف أن أعمال «نجيب محفوظ» هي نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة. فلأول مرة يبدو الطعم المحلي والعطر القومي في عمل فني له صفة إنسانية؛ في الوقت الذي لا يهبط مستواه الفني عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة. فهو من هذه الناحية الأخيرة يساوي أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية.

أم إنه لا بد لنجيب محفوظ وأمثاله أن يلقوا بأنفسهم في أحضان أحد، ليقدمهم إلى الناس؟

لقد فات الوقت الذي كانت هذه هي الوسيلة الوحيدة للظهور، والجمهور لم يعد ينتظر هؤلاء الشيوخ ليقرأ ويحكم. فعلى هؤلاء الشيوخ أن يؤدوا واجبهم إذا شاءوا أن تظل الأنظار معلقة بهم كما كانت الحال!

القاهرة الجديدة...

هي قصة المجتمع المصري الحديث، وما يضطرب في كيانه من عوامل، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات.

قصة الصراع بين الروح والمادة، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية، بين الفضيلة والرذيلة، بين الغنى والفقر، بين الحب والمال... في مضمار الحياة.

وهي تبدأ في نقطة الارتكاز في الجامعة، حيث تصطرع الأفكار الناشئة هناك بين طلابها ـ بفرض أن الجامعة ستكون هي «حقل التجارب والإكثار» للأفكار النظرية التي تسيّر الجيل... ثم تدفع بشتى الأفكار والنظريات النابتة في هذا الحقل، إلى مضمار الحياة الواقعية، وغمار الحياة اليومية، وتصور صراع النظريات مع الواقع خطوة فخطوة، تصوره

انفعالات نفسية في نفوس إنسانية، وحوادث ووقائع وتيارات في خضم الحياة.

وصفحة فصفحة نجدنا في صميم الحياة المصرية اليومية. هذه الأفكار المجردة نعرفها، وهذه الوجوه شهدناها من قبل؛ وهذه الحوادث ليست غريبة علينا. نعم فيها شيء من القسوة السوداء في بعض المواقف، ولكنها في عمومها أليفة. تؤلمنا ولا ننكرها، وتؤذينا أحياناً، ولكننا نتقبلها!

هذا هو الصدق الفني. فنحن نعيش في الرواية لحظة لحظة. نعيش مصريين، ونعيش آدميين، وفي المواقف القاسية، في مواقف الفضيحة، حيث تبدو الرذيلة كالحة شوهاء مريرة، نود لو ندير أعيننا عنها كيلا نراها، ولكننا نقبل عليها مضطرين ففي القبح جاذبية!. إنها الدمامل والبثور في جسم مصر وفي جسم الإنسانية كذلك، وإذا انفعلنا لها مرة لأننا مصريون، انفعلنا لها أخرى، لأننا ناس وإنسانيون.

* * *

لقد اختار المؤلف من بين طلاب الجامعة أربعة ليمثلوا الأفكار والاتجاهات التي تتصارع في المجتمع الحديث...!

الإيمان بالدين والخلق والفضيلة عن طريقه، والالتجاء إليه طلباً للخلاص.

والإيمان بالمجتمع والعدالة الاجتماعية، والصراع العملي لتحقيق الفضيلة الاجتماعية والشخصية من هذا الطريق.

والإيمان بالذات، وعبادة المنفعة، وتسخير المبادىء والمُثل والأفكار جميعاً لخدمة هذا الإله الجديد!

وموقف المتفرج الذي يرقب هذا وذاك وذلك لمجرد التسجيل والنظر والمشاهدة...!

ونستطيع أن نلمح في ثنايا الرواية وفي خاتمتها ميل المؤلف لأن ينتصر للمبادىء على كل حال، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقي والاجتماعي، والقذارة، والانحلال.

ولكنه لم يلق خطبة منبرية واحدة في خلال ثمانين ومائة صفحة ولم يفتعل حادثة واحدة افتعالاً...

لي بعض الملاحظات على سياقة بعض الحوادث وشكلها. فقد كان فيها قسوة في مواجهة صاحب الإيمان الثالث بالتجارب التي يحك عليها إيمانه ومبادئه! قسوة لم تكن الرواية في حاجة إليها لتصل إلى أهدافها... ولكنها على كل حال بعيدة عن التزوير والافتعال.

فمثلاً هذا الشاب الذي أسماه «محجوب عبد الدايم»، ووصفه في هذه السطور:

«كان صاحب فلسفة استعارها من عقول مختلفة كما شاء هواه، وفلسفة الحرية كما يفهمها هو، و«طظ» أصدق شعار لها، هي التحرر من كل شيء، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء، من التراث الاجتماعي عامة! وهو القائل لنفسه ساخراً: إن أسرتي لم تورثني شيئاً أسعد به، فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به!، وكان يقول أيضاً: إن أصدق محاولة في الدنيا هي: الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = طظ، وكان يفسر الفلسفات بمنطق ساخر يتسق مع هواه. فهو يعجب بقول ديكارت: «أنا أفكر فأنا موجود» ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود! ثم يقول بعد ذلك إن نفسه أهم ما في الوجود! وسعادتها هي كل ما يعنيه؛ ويعجب كذلك بما يقوله الاجتماعيون من أن المجتمع خالق القيم الأخلاقية والدينية جميعاً. ولذلك يرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة في سبيل نفسه وسعادتها! وإذا كان العلم هو الذي هيأ له التحرر من الأوهام، فليس يعني هذا ان يؤمن به أو أن يهبه حياته، ولكن حسبه أن يستغله وأن يفيد منه، فلم تكن سخريته من رجال العلم دون سخريته من رجال الدين، وإنما غايته في دنياه: اللذة والقوة بأيسر السبل والوسائل، ودون مراعاة الخلق أو دين أو فضيلة.

لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه، ولكن تهيؤه لها نما معه منذ أمد بعيد. فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة. كان والداه طيّبين جاهلين، ولظروفهما الخاصّة، أتمّ تكوينه في طرق بلدة القناطر، وكان لداته صبية شطاراً ينطلقون على فطرتهم بلا وازع ولا تهذيب. فسب وقذف وسرق، واعتدى واعتديَ عليه، وتردى إلى الهاوية. ولما انتقل إلى جو جديد ـ المدرسة ـ أخذ يدرك أنه كان يحيا حياة قذرة، وعانت نفسه مرارة العار والخوف والقلق والتمرد. ثم وجد نفسه في بيئة جديدة، طالباً من طلاب العلم بالجامعة، ورأى حوله شباناً مهذبين يطمحون إلى الآمال البعيدة والمثل العالية، ولكنه عثر كذلك على نزعات غريبة، وآراء لم تدر له بخلد. عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التي يبشّر بها علماء النفس والاجتماع للدين والأخلاق والظاهرات الاجتماعية الأخرى، وسر بها سروراً شيطانياً، وجمع من نخالتها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذي نهكه الشعور بالضعة. لقد كان وغداً ساقطاً مضمحلاً؛ فصار في غمضة عين فيلسوفاً! المجتمع ساحر قديم. جعل من أشياء فضائل وجعل من أشياء رذائل، ولقد وقف على سره وبرع في سحره، وسيجعل من الفضائل رذائل، ومن الرذائل فضائل، وفرك يديه سروراً، وذكر ماضيه أطيب الذكر، ورمق مستقبله بعين الاستبشار،

وألقى عن عاتقه شعور الضعة. بيد أنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن فلسفته فلسفة سرية. يجوز أن يدعو «مأمون رضوان» إلى الإسلام جهاراً، ويجوز أن يعلن «علي طه» اعتناقه لحرية الفكر والاشتراكية. أما فلسفته هو فينبغي أن تظل سرية - لا احتراماً للرأي العام، فإن من مبادئها احتقار كل شيء - ولكن لأنها لا تؤتي أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده! ألا ترى أنه إذا آمن الناس جميعاً بالرذيلة لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم؟ لذلك احتفظ بها لنفسه، ولم يعلن منها إلا ما هو في حكم الموضة كالإلحاد وحرية الفكر؛ إلا إذا ضاق صدره أو غلبه شعور الوحشة، فإنه ينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية. فبدا للقوم ساخراً ماجناً، لا شيطاناً مجرماً، ومضى في سبيله شاباً فقيراً بلا خلق، يرصد الفرص ويتوثب للانقضاض عليها بحرارة لا تعرف الحدود».

وهو تصوير معجب لشخصية هذا «النموذج»، وقد صور زملاءه كذلك - كما صور كل شخصية جاءت في الرواية - ويعجبني فيه ذلك التعليل الصامت لاتجاهات «محجوب عبد الدايم» وزملائه. إنهم كلهم في جامعة واحدة، يدرسون نظريات واحدة، ويخضعون لمؤثرات واحدة، ولكن كلًّا منهم يختط طريقه في التفكير والحياة بحكم مزاجه ووراثاته ورواسب شعوره، ويخلق لنفسه فلسفة يعتمد فيها على نفس الأسباب والعلل التي يعتمد عليها الآخرون في تكوين فلسفة مغايرة! ويصدق سلوكهم فيما بعد القواعد أيضاً.

حقيقة إن محجوب عبد الدايم لم يكن في سلام مع شعوره دائماً وهو يواجه التجارب. فالنظريات شيء - مهما يكن الاقتناع بها، ومهما تكن بواعثها - والتجارب العملية شيء آخر. ولكنه سار إلى نهاية الشوط، ولم يقف إلا حين صدمته أنانية أخرى ففضحته، وحين انفضحت الرذيلة في القصة لم يكن ذلك ليقظة في ضمير المجتمع فهو مجتمع مريض. وإنما كانت غلبة رذيلة على رذيلة!!

ولكن - كما أشرت من قبل - آخذ على المؤلف قسوة لم تكن لها ضرورة في بعض التجارب التي تواجه هذا الشاب.

لقد خيرته الظروف بين أن يبقى بلا وظيفة. أو أن يكون في وظيفة مغرية (سكرتير وكيل وزارة ثم مدير مكتب حينما يصبح وزيراً) بثمن! هو في ذاته فادح. أن يتزوج بفتاة عبث بها الوكيل الوزير!

وأدى الثمن - حسب فلسفته - وتسلم البضاعة. وكان هذا حسبه، وكان حسبه أن يقبل الوضع مموهاً من الخارج وهو يدرك حقيقته. ولكن المؤلف جعله يواجه الموقف سافراً بلا تمويه. أيقبل أن يكون زوجاً للفتاة التي هذا موقفها؟... ثم أيقبل أن يكون مقره

«جرسونييرة» البك، وأن يواصل البك ما بدأ به وفي يوم معين يعلمه محجوب وعليه أن يغادر البيت فيه؟!

هذه قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة. ومثلها أن تزف إليه (الفتاة) بلا احتفال. وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً!

وشيء آخر آخذه على الرواية: لم جعل الفتى المؤمن المتدين لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة؟ لقد اصطدم «علي طه» صاحب الإيمان بالمجتمع. اصطدم في قلبه وشعوره. فقد كانت هذه الفتاة التي زفت إلى زميله هي فتاة أحلامه وموضع إيمانه الإجتماعي. ولكنه احتمل الصدمة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير. واصطدم محجوب صدمات شتى وجفّ لها واضطرب، ولكنه احتملها في سبيل ذاته المقدسة! فلم لم يصطدم أبداً «مأمون رضوان»؟

هل يريد المؤلف أن يقول: إن إيمانه القوي بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام، كلا. إن المجتمع الفاسد المنحل الذي صوره في مصر ـ والذي هو مع الأسف واقع ـ لا بد أن يصطدم به كل صاحب إيمان، سواء كان إيماناً بالمجتمع أو حتى إيماناً بالحياة!

ربما لاحظ أن التنسيق الفني يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية. ولكن لا. فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز، والتنسيق الفني يتحقق بتنويع درجات البروز.

هذه نقطة من نقط الضعف في الرواية، كالنقطة الأولى كذلك.

* * *

وبعد فهناك صفحات رائعة قوية في تصوير المجتمع المصري وما فيه من انحلال يشمل الطبقات الارستقراطية ودوائر الحكومة وآثام الفقر والثراء، وآفات المظاهر والرياء... الخ، ولكن يضيق عنها المقام، وأنا معجل عنها إلى مسألة أخرى لها أهميتها في وزن الرواية، وفي وزن كل عمل فني.

إن هذه الرواية على ما فيها من براعة في العرض، ومن قوة في التصوير ـ تصوير النماذج وتصوير المجتمع وتصوير المشاعر والانفعالات ـ هي أصغر من قيمتها الإنسانية ـ وتبعاً لهذا في قيمتها الفنية ـ من سابقتها «خان الخليلي».

رواية خان الخليلي أضيق في محيطها الداخلي ولكنها أوسع في محيطها الخارجي. أضيق في المجال الذي تعالجه وتضطرب فيه حوادثها. فهي قصة أسرة تفرّ من الموت بالقنابل فيخترم الموت أجمل زهراتها بلا قنابل! وقصة قلب إنساني شاخ قبل الأوان فانطوى على

نفسه ورضي بنصيبه، فإذا الأقدار تخايل له بقطرة نديّة فينـدى، ثم تجفّ هذه القـطرة قبل أن تبلغ فاه. يرشفها منه أعزّ إنسان عليه: أخوه المستهتر السادر. وحينها يجدّ هـذا المستهتر ويقوّمه الحب العميق، تخطفه الأقدار فيموت!

ولو استأنت الأقدار لحظة هنـا أو هناك، ولـو تغيّر خيط واحـد في ذلك المنـوال الأبدي لتغيّر وجه الحياة.

أمّا رواية «القاهرة الجـديدة» فتعـالج جيـلاً وتصوّر مجتمعـاً. ومجالها مع هـذا من مجال «خان الخليلي!».

في «خان الخليلي» ننتهي من الرواية لنجد أنفسنا أمـام رواية الحيـاة الكبرى: الإنسـانية والأقـدار، الضعف الإنسـاني والقـوى الكـونيـة، أشـواق النـاس وأهـدافهم أمـام الغيب المجهول.

وفي «القاهرة الجديدة» نبدأ وننتهي، ونحن أمام جيل من الناس ومجتمع قابـل للزوال، فلا تبقى إلّا بعض الملامح الإنسانية الخالدة.

المجال هناك أوسع لأنه خالد بخلود الإنسان. والقيمة الإنسانية هناك أكبر، وهي جـزء من القيمـة الفنيّـة لـه أثـره في وزن الـروايـة، وراء المهـارة الفنيّـة في العـرض والتنسيق والاختيار.

سيّد قطب

الرسالة: ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦

زقاق المدق

- ١ -

طالما ساءلت نفسي والحسرة تملأها كلما رأيت التجديد يأتي على أحيائنا الوطنية شيئاً فشيئاً.. تُرى هل تُطمس معالم هذا التاريخ الحافل قبل أن يُخلق الفنان الذي يخلدها إلى الأبد؟؟! نعم لقد أخرج توفيق الحكيم في هذا اللون معجزته عودة الروح. ولكنها وحدها لا تكفي. فضلاً عن أن توفيق قد انحرف عن هذا اللون منذ بعيد. وأخيراً وقع في يدي كتاب خان الخليلي للمؤلف فتناولته متكاسلاً عديم الثقة في أن أقرأ شيئاً يهزني وبدأت أقرأ... وتوالت الساعات وأنا لا أدري فقد نسيتُ نفسي لقد استغرقني ما أقرأ وشاقني ما أرى وشاركت هؤلاء الناس وشاطرتهم بؤسهم ونعيمهم وبسمت قليلاً. لحظّهم القليل من السرور وتألمت كثيراً لنصيبهم الكثير من الآلام... ولا زلت أذكرهم وأحنّ إليهم كأنهم قوم عشت بينهم حقاً أو تربطني بهم أواصر القربى... لقد استطاع نجيب محفوظ أن يجعلني أحب هذه الأحياء الوطنية التي كانت تتقزّز منها نفسي وأن أستروح مناظرها تلك التي كنت أنفر منها قبل أن تكشف لي يد الفنان عما وراءها من أسرار... هكذا كان شعوري عندما قرأت قصته خان الخليلي وهو نفس شعوري عندما قرأت قصته الأخيرة زقاق المدق.

انني أقولها قولة صريحة وأنا لا تربطني صلة شخصية بهذا الأديب وأعلن اليوم وستؤمّن على قولي الأجيال القادمة. لقد خُلق لنا أدب قصصي في مستوى الأدب الروسي الذي استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكي وتشيكوف وترجنيف، وسيقف أدب القصة عندنا بين الآداب العالمية سامقاً يفيض قوةً وحياةً ونبضاً...

إنك مع نجيب محفوظ لا تقرأ قصة بل أكثر من هذا.. أنك تشاهد وتعاشر وتشارك أشخاصاً وكأنهم في عالم الحقيقة أمامك يضطربون بل في صميم الحياة بلحمهم ودمهم بملامحهم المميّزة الواضحة بهمومهم وآمالهم بمثالبهم وفضائلهم حتى أصحاب العاهات والشرّيرين تشعر نحوهم بعطف لا يقل عمّا تشعر به نحو أصحاب الفضائل من هؤلاء القوم...

كم أنا مشتاق إلى هذه الفتاة التي لا أخطئها وأنا أسير في شوارع الغورية والأزهر، إنني أراها أمامي كما وصفها المؤلف وأعلم بما تخفيه عني في حنايا نفسها من خير وشر فقد جلا ذلك كله نجيب وكشفه أمام عيني. وعباس الحلو الحلاق ذلك الشاب الذي هو صورة حديثة للطابع الأخلاقي القديم طابع القناعة والرضى والحب والتعلق بالحي والعشيرة رغم ما يقاسيه من قلة في الرزق، ولكن لا عليه.. ما دام يجد صديقاً يخلص له مثل كامل صانع البسبوسة وخلان قهوة المعلم كرشة بالزقاق يسمر معهم كل مساء.

والشيخ رضوان التقي الورع والسيد علوان الثري صاحب الوكالة الذي شاء المؤلف أو شاءت قوانين الخلق الفني التي سيطرت على القصة أن تبتر مسراته بقسوة بعد أن كدنا نستروح معه كثيراً من راحة الحياة ولينها وكأنها الواحة الوارفة الظليلة وأنه لمما يلفت النظر أن الأستاذ نجيب لا يترك في قصصه مثل هذه الشخصيات تنعم بما هي فيه من رغد بل لعل لعنة الحياة لا تحل إلا بهم وكأنما لكي يعيد المؤلف التوازن إلى القصة لا بد لأمثالهم من كارثة أن الغريب الشاذ في شخصيات نجيب أن يستمتع شخصٌ ما بالسعادة والهناءة فمثل هذا الشخص يُرخِي له في حبل المسرات لكي يبتره بعد ذلك بتراً قاسياً عنيفاً، أن بين نجيب وبين هؤلاء عداءً عجيباً. لا أدري مبعثه في نفسه. أنه يعاملهم بقسوة حتى أن بوارق الهناءة التي تلوح أحياناً في قصصه لا تستطيع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوَّها من صرامة وقتام. وأن أحق ما توصف به قصص نجيب أنها قصص كاتمة حتى أننا لم نسمع في سهرات قهوة المعلم كرشة شيئاً من «النُكت» المرحة مما اشتهر به أبناء البلد، اللهمَّ إلاَّ بعض نكتٍ صارمة! وذلك اللون الفني القاتم يبدو أيضاً في لوحات بعض الرسّامين المصريين العصاميين أمثال حسين بدوي ودرويش ولا بدّ لهذا من علاقة بحياتهم وبيئتهم.

أما المعلم كرشة وزوجته فهما الصورة الحقيقية التي لا «رتوش» فيها لحياة هذه الطبقة من أبناء البلد وكذا إبنهما حسين الشرس، فقط.. إن شذوذ المعلم كرشة يبدو غريباً عليه بعض الشيء ولربما لو كان أصيب به كامل صانع البسبوسة مثلاً ثم تطوّر عنده إلى استلطاف بعد تضخم جسمه لأشاع هذا في القصة جوّاً غير قليل من المرح والفكاهة هي في أشد الحاجة إليه.

أما نهاية القصة فلعلَّ المؤلف كان يريد أن يشرك حسين الشرس في المعركة، ولكن حالت دون ذلك بعض الاعتبارات!! والحق أن عدم إشراكه في المعركة كان غير طبيعي وهو الشيء الوحيد في القصة كلها تقريباً الذي لم يتبع منطق التحليل والملابسات وقد يكون المؤلف رأى أن إشراك حسين في المعركة ونجدته لزميله يستتبعان حتماً القبض عليه. ومعنى هذا أن الزقاق يقفر من شبانه بعد أن أقفر من فتاته الوحيدة، ومَعنى هذا أيضاً أن

القصة تحمل اللعنة على الزقاق وهذا ما لا يقبله نجيب لزقاقه المحبوب!

إن صدق التصوير ودقة الوصف وعمق التحليل هي ما يمتاز به فن نجيب محفوظ وإنَّ روح المؤلف وسيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم لا تفتر أبداً لحظة من اللحظات طوال القصة التي تستغرق حوالي الثلاثمائة صفحة فضلاً عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفني. وليس هذا على أديب بالشيء القليل وإنه في أدبنا لفضل جزيل.

محمد فهمي

المقتطف: ديسمبر ١٩٤٧

- ٢ -

نملك اليوم أن نقول: إن عندنا قصة طويلة، أي رواية. كما نملك أن نقول إننا نساهم في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص، فيه الطابع الإنساني العام، ولكن تفوح منه النكهة المحلية، وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام!

فإذا طاب لنا أن نقرّر هذه الحقيقة فلنذكر اسمي الشابين المصريين اللذين قدّما لنا البرهان عليها، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار، اللذان سأتحدَّث عن روايتيهما الجديدتين: «زقاق المدق» لنجيب، و«في قافلة الزمان» لعبد الحميد، ولكننا لا نكون منصفين إذا لم نتتبّع حلقات السلسلة من أولها، ونحن في معرض التسجيل.

يجب أن نرجع حوالي نصف قرن لنجد المويلحي يحاول في «حديث عيسى بن هشام» أن يضع أساس الرواية المصرية، قابضاً على مقامات الحريري والهمذاني بيد، ومستنداً باليد الأخرى إلى البيئة المصرية ومقتضياتها الحديثة. ثم تمرّ سنوات طويلة حتى نرى هيكل يحاول في «زينب» محاولة أخرى من نوع جديد، يرنو فيها إلى الطريقة الأوروبية الحديثة في القصة بعين، ويتجه بالعين الأخرى إلى البيئة المصرية في أيام الحرب العالمية الأولى، ولكن في محاولة ساذجة أولية. ثم نخطو خطوة أخرى، بل نقفز قفزة واسعة، لنجد «إبراهيم الكاتب» للمازني سنة ١٩٣١ و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم في سنة ١٩٣٣. وفي هذه الرواية الأخيرة بصفة خاصة تبدو المحاولة واضحة لاستيحاء البيئة المصرية في صورة إنسانية. ومع أن رواية «إبراهيم الكاتب» أكثر حيوية وأشدّ حرارة، إلّا أن «عودة الروح» تعدّ نقطة البدء الحقيقية في وضع رواية فنيّة مصرية ذات طابع إنساني عام.

ولا نملك أن ننسى في هذا السياق روايتي «دعاء الكروان» و«شجرة البؤس» للدكتور طه حسين بك، ولكننا نقرّر أنهما لم تكونا مصدر إيحاء لكتّاب الرواية، وبخاصة للشابين

اللذين نتحدَّث عنهما الليلة، بقدر ما كانت «عودة الروح» لتوفيق الحكيم. فمن نقطة البدء التي خطها توفيق تابعا سيرهما مباشرة، وإننا لنقف اليوم أمام أعمالها الجديدة، فنرى، «عودة الروح» وكانت بداءة.. بداءة فحسب تشير إلى الإتجاه، ثم تقف لتتابع القافلة سيرها في الطريق!

والآن فلنتحدّث عن... زقاق المدق.

تحتفظ المكتبة العربية لنجيب محفوظ بأربع روايات أخرى قبل «زقاق المدق»، اثنتين منها تستمدّان إيحاءهما من التاريخ المصري القديم، وهما «رادوبيس» و«كفاح طيبة»، واثنتين تستمدان وحيهما من البيئة المصرية الحديثة، وهما «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة». ثم هذه الرواية الأخيرة: «زقاق المدق».

والعيب الأساس في الحديث عن الروايات بعامة أنك لا تجيد تلخيصها، ولكن رواية «زقاق المدق» بالذات يستحيل تلخيصها، فهي ليست رواية بطل أو بطلة من تلك الروايات البطولية، التي تبرز فيها شخصية واحدة تصبح هي محور الرواية، وتدور الشخصيات الأخرى والحوادث في فلكها، وتظل هي على المسرح دائماً، تسلّط عليها الأنوار من بدء الرواية إلى منتهاها، إنما هي رواية عرضية أو استعراضية، تستهدف عرض مجموعة من الناس، وتسلّط عليهم ضوءاً واحداً طوال الوقت. وفي نظر ذلك لا تستغرق في واحد منهم، ولا تمنحه من الأهمية أكثر مما لسواه.

وهذا اللون من الفن جدير نسبياً. ولعله متأثر بالايحاءات الجديدة في النظرة إلى الأفراد والمجتمعات. فقديماً كانت فكرة البطل هي التي تسيطر على خيال البشرية، وتستبد بوحي القصاص والشعراء. فكان الفرد هو وحي الرواية، كما كان هو وحي التمثيلية والملحمة غالباً. أما اليوم فتغلب النزعة التي تنكر البطولة الفردية، أو تقلّل من قيمتها، وتحاول أن تقرّر أن أهمية كل فرد كأهمية الآخرين. وتبدو هذه النزعة في فن الرواية العرضية أو الاستعراضية التي تعرض الأفراد جميعاً بقوة واحدة، وتسلّط عليهم أشعة واحدة، ولا تحفل بتقصيّ نفسية بطل ولا شخصيته. وبحسبها أن ترسم الجميع والحياة تسير بهم فترة من الوقت في حيّز من المكان.

هناك شخصية واحدة في «زقاق المدق» تبرز، وتتخذ طابع البطولة، هو الزقاق ذاته. فروح الزقاق وخصائصه بارزة أبداً في كل صفحة، وطابعه أبداً في كل شخصية، وروحه أبداً مع الجميع، تسير الجميع. والمؤلّف يسلك طريق «الواقعية» في الرواية، ولكنه لا يخلو من رمز. فالحياة في الزقاق ترمز إلى حياة الأزقة في القاهرة كلها، والشخصيات ـ ولو أنها واقعية ـ مستمدّة من سكان الأزقة جميعاً، وعليها طابعهم، وفيها خصائصهم. فالمعلّم

كرشة صاحب القهوة البلدية، وحليف الغرزة، والشاذ في ميوله الجنسية، وعم كامل بائع البسبوسة البدين الطيّب القلب العميق السذاجة، وعباس الحلو الشاب الحلّاق القانع الصافي السريرة المخلص النية، وجعدة الفران الحيوان السائم، وزوجته البدينة السليطة التي تسيطر عليه وتخضع لجسده، والدكتور بوشى طبيب الأسنان الذي كان تمورجياً، ثم احترف الحرفة، ونال من الزقاق لقب «الدكتور» ليسرق أطقم أسنان الموتى، ويركبها للأحياء بمساعدة زيطة، صانع العاهات للشحاذين ليرتزقوا من عاهاتهم المصنوعة، هذا الحشرة القذرة التي لا تعيش إلا في التراب، والست سنية الكهلة العزب الباحثة عن زوج شاب تشتريه بالمال، والخاطبة الماكرة، وبنتها المتبنّاة تلك الأنثى الشكسة الجموح التي تضيق نفسها بالزقاق لترتمي في النهاية في فخ قوّاد من قوّادي الحرب، وتتمرّغ في حمأة المجنّدين وهي في شبه حمّى من اللذّة والشكاسة والجموح، والسيد سليم علوان صاحب الوكالة الغني الذي يستعين بصينية الفريك بالحمام وجوزة الطيب على لذائذه الجسدية، حتى إذا أصابته الذبحة الصدرية انقلب متشائماً فزعاً هلوعاً حقوداً سيّء الظن بكل شيء، والسيد رضوان الحسيني الذي نكبه القدر في أبنائه جميعاً فاستعاذ بإيمانه الذي استحال صوفية سمحة كريمة عطوفاً، وحسين كرشة ابن المعلم الفتى العصبي الطامح الراغب في الثروة واللذّة والبحبحة يجدها جميعاً في العمل في المعسكرات الإنجليزية إبّان الحرب، ولا يحوش شيئاً للزمن!

كل أولئك شخصيات من شخصيات الأزقّة، وإن كان من غير المنتظر أن تجتمع في زقاق المدق وحده. ومع أن المؤلّف قد استطاع في هدوء وأناة ودقّة يتميّز بها فنّه أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً في إطارها الطبيعي، وفي سمتها الطبيعي أيضاً، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ، وإن كان يقال في هذه النقطة إنه رَمَز بهم إلى حياة الأزقة وسكّانها جميعاً. ولكن هذا الرمز لا يكفي لتحقيق التناسق الفنيّ بين عدد الشواذ والخواص، وظلّ الزقاق في خيال القرّاء. وكان بحسبه شخصيتان شاذتان من خمس، وشخصية خاصة من ثلاث.

هذه الرواية قطعة من حياة معيّنة هي حياة الأزقة. فهي قصعة من ذلك الجمهور المجهول، السارب في مساربه كالدود، المحجوب عن أضواء المدينة، الذي لم يكن يحفل به القصّاص ولا القرّاء. عرضه علينا الأستاذ نجيب محفوظ عرضاً صادقاً أميناً هادئاً رتيباً. ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبّت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنساني، ومكّن لها في المكتبة العربية تمكيناً.

سيد قطب

الفكر الجديد: ١٢ فبراير ١٩٤٨

هـذه رواية فصولها حياة الشعب المصري بأدق خفـاياهـا، وأجلى معـانيها، تنـاول بها الكاتب تصوير نفسية هذه الطبقة ومظاهرها، وهي التي تشكل بمجموعها أكثريـة الشعب، وتمثـل الطبقـة الدنيـا الكادحـة في موكب العيش، والسـالكة دروب البؤس والفـاقة، وإذا مرَّ بها يوم باسم فكاللمحة إلى انـطواء لتظل مـرهقة في كـدحها وتستمـر ضاربـة في سبيل حرمانها.

لعل أحداً من الكتاب المعاصرين لم ينزل ـ على كثرة ما أُلف من قصص وكتب عقـدت على صور لهـذه الطبقـات الشعبية بمصر ـ إلى مستـوى البيئة التي تعيشهـا هذه الـطبقات، فيعيش معها، ويحس بأحاسيسها ويدرس نفسياتها، ويتحرى نـظرتها إلى الحيـاة، ومنطقهـا في الحوادث، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضيعة دنئية (زيطة صـانع العـاهات، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان).

أجل لعل أحـداً من الكتّاب لم يستـطع أن يصور هـذه الطبقـات على مـا هي كما فعـل الأستاذ نجيب محفوظ. فكان واقعياً إلى أقصى حدود الواقع، أميناً ولو كان في هذا الواقـع ما يمس الآداب أحياناً «كعادة لواط المعلم كرشة مثلاً» وكان دقيقاً في إبـراز أحاسيس هـذه الفئات وأنواع مشاعرها بما فيها من حب وكره واندفاع وإيمان وكرامة، ودناءة وغيرة وشذوذ الخ . .

لقـد كتب الأستاذ تـوفيق الحكيم «عودة الـروح» فصوّر حيـاة الشعب المصري بآمـالهـا وآلامها من خلال أفراد أسرة واحدة، ومن ناحية واحدة. ولكن الأستاذ نجيب محفوظ جاء «بزقاق المدق» فصور حياة الشعب المصري من خلال سكان حي بأجمعـه ومن نواح عـدة. فكان تصويـر توفيق الحكيم تصـوير هـاوٍ أعمل ريشتـه الفنية في تحسـين كثير من الخـطوط العامة، فأدخل فيـها بينها الانسجـام المحكم والاتساق في الألـوان و«الرتـوش» الشخصي. حتى جاءت صورتـه لوحـة فنية كـاملة من حيث أصول الفن وجمـال الذوق. أمـا تصويـر نجيب محفوظ فهو تصوير «فوتوغرافي» فحسب، التقط بواسطة عدسة بلغت ذروة النقاوة، وأخذ من عدة جوانب.

ورغم أن المنظر لا يتغير في جميـع الفصول، إلا أن التصـوير بمجمـوعه، وهـو أشبه مـا يكون بفيلم سينمائي، كـان بالغـاً الغايـة في الصفاء والمهـارة، وتلك هي ميزة مؤلفنـا، كما أعتقد.

هذا من ناحية الجوهر، أمّا من ناحية الشكل فقد كان هيكل الرواية متشعباً حتى لتجد

أن لكل شخصية من شخصياتها عقدة ولكل عقدة إطار من الحوادث، بل قد يعجب القارىء إذا ما ذكرت له إن لهذه الرواية أكثر من عشرين بطلاً، مما جعل المؤلف في كثير من المواقف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض، فيضيع على القارىء روعة التسلسل ومتعة السرد، وتتبع السياق، وانتظار المفاجآت.

هذا، والأسلوب بسيط ممتع لا يخلو من جفاف في بعض الأحيان. والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه.

أديب مروة

الأديب: مارس ١٩٤٨

همس الجنون

نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية. . أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة الملامح، الدقيقة السمات، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور، ورفرفة الروح، وجرس الحركة.

«فالقصة ـ عنده ـ جسم وروح. . جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً. . وروح يؤلف من الشخوص الحية، وسيكلوجية القصة، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم[1]».

وهذا مفتاح فنه. . . وتستشف من خلاله مذهبه القائم على إدراك قيمة الإطار الفني للصورة المرسومة، والاهتمام بالشخوص الإنسانية (الحية) وتصوير نزعات وجدانهم، وخفقات رغبائبهم، وومضات شعورهم، وفق ما تمليه الظروف الزمنية، والأحوال المكانية، واختلاج الأماني والأحلام في قلوبهم من غير محاسبة، ولا محاكمة لما يظهر الشخوص من سلوك وتصرفات. . لأننا لا نستطيع أن نحاكم الحياة التي خلقتنا، ولا أن نحاسبها على سلوكها، ما دمنا نعترف بأثر البيئة والزمن الوقتي كما يعترف المؤلف.

ذلك رأي المؤلف ومذهبه في القصة، ولنا عودة في مجال التفصيل والدراسة في وقت آخر. وليس لنا أن نناقشه فيه لأنه قائم على اعتبار الفنان ابناً للحياة لا يخرج عن واقعها، ولا يتغلغل في سحب الأحلام، أو يقبع في برج عاجي يرقب الإنسانية عن بعد ولا يحس بما تحس به من كثب. .

---

(١) الجزء الأول من السنة الأولى من مجلة العالم العربي. (هامش كاتب المقال. ومن الواضح أنه كتب قبل ذلك عن محفوظ بمجلة العالم العربي التي كانت تصدر بمصر منذ ١٩٤٦).

والكتاب الذي أعرضه عليك يجمع أقاصيص الأستاذ محفوظ في أول عهده في كتابة الأقصوصة، ومعالجتها، نشرها في مجلة الرواية منذ أكثر من عشر سنوات.

ولمجلة الرواية أياد سابغة - ولا نكران - على الأدب العربي، والقصة العربية بالذات.. لأنها خلقت في عهد كانت القصة العربية الناشئة أحوج إلى منبر خاص بها، وأياد ترعاها.. وقد استطاعت الرواية أن تخلق جيلاً قصصياً. وتزود الأدب العربي بهذا اللون الجديد الجميل من الفن، وأعني القصة مترجماً عن عيون الأدب الغربي، وموضوعاً بأقلام قاصين عرب موهوبين.. وقد أسبغت الرواية على قصصها طابعاً متميزاً من الأسلوب المتأنق في اختيار الألفاظ، وحشو الكلمات الرنانة، والتعابير البلاغية الأثرية.

ولهذا فنحن لا نعدم في هذا الكتاب من أثر ذلك الطابع المتميز.. ولست أدري أكان ترضية لصاحب الرواية، أم هو ميزة من مميّزات بدء السير في طريق الكتابة.

والشيء الذي أثلج صدري أن الأستاذ نجيب محفوظ استطاع - على كثرة ما كتب من الأقاصيص، وفي تلك المدة المتقدمة - أن يحافظ على معنى الأقصوصة في العصر الحديث.. وهي كما يعرفها سومرست موم «بأنها جزء من رواية، تتعلق بحادثة واحدة، حية أو روحية، ويمكن قراءتها في جلسة واحدة، على أن تهزنا، وتترك فينا أثراً، ويجب أن تكون فيها وحدة أثر أو تأثر، أو تتحرك في خط واحد من بدايتها حتى نهايتها» وهذا التعريف بالرغم من بعض التعديل الذي أجري عليه في آراء بعض الكتاب المعاصرين فإنه لا يزال يحتفظ بميزاته الأصلية.. وهو على كل حال غير ما يعرفه أكثر الذين يملأون جرائد مصر ومجلاتها من القصصين، فتراهم يلخصون لك رواية، ويشعبون لك الحوادث، ويعرجون لك الطريق.. ولا يحتفظون بشيء. غير أننا نستطيع أن نقرأ قصصهم في جلسة واحدة لا لقصرها بل لأننا لا نستطيع أن نمضي معها إلى النهاية، ونحتمل الصداع..

وأقاصيص نجيب محفوظ هذه هي البذرة الأولى لفن إنساني يظهر فيها محفوظ مضطرب الخطى، يتلمس الطريق الذي يريد أن يسلكه، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس، ويتلمس الصور اللائقة بعرض القصة عرضاً يرضي ذوقه وعاطفته، فيتحول من طريق إلى طريق، ويبالغ في حشر الانفعالات والأحاسيس ليستدر عطف القارىء، ويؤثر في نفسه، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً - ومعذرة لمن يضيقون من السجع.

وتبدو من هذه الأقاصيص نفسية الشاب المضطرب، ونفسه الحائرة، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو في الأحلام. ففيم يفكر الشباب؟ وإلى م يتطلع؟ وماذا يحب.

تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب، ولا يتطلع إلا لوظيفة، ولا يحب إلا الأوهام.. وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب، أو تطلعاً إلى وظيفة، أو استراقاً لمتعة صبيانية، من غير كبير اهتمام بالشخصيات، فتبدو باهتة غير واضحة السمات، تمر بها فلا تعجبك سماتها، ولا تستحوذ على إعجابك.

أنا أتكلم عن أقاصيص نجيب محفوظ وليس قصصه الكبيرة، فإياك والخطأ.. فبرزخ واسع يفصل بين اللونين.

تلك النفسية المضطربة التي كتبت لنا هذه القصة تكفر كفراناً هائلاً بالعائلة، وبالرباط المقدس، حتى ليخيل إليك وأنت تقرأ بعض الأقاصيص التي تعرض الخيانات الزوجية أن العائلة المصرية في خطر، وأنها على شفا حفرة من هوة سحيقة.

زوج يتوجس خيفة من خيانة زوجته، وأم تخرق حرمة بنتها لتغازل عشيقها الدخيل، ورجل كريم لا يتطرق إلى قلبه شك في اخلاص زوجته له، وإيثارها إياه، يصدق هذيان الحمى التي أصابت زوجته..

ولا يكاد يعرض لنا المؤلف أسرة منظمة الأركان، تسري فيها روح الثقة والإخلاص.

وليست هناك أقاصيص ظهر فيها التكلف ـ في هذه المجموعة ـ ظهوراً بيناً مثل ظهوره في أقاصيص الخيانات الزوجية.. والله يعصمنا من شر الخيانة..

في «كيدهن» يتزوج جمال بك ذهني وهو في الخامسة والأربعين من فتاة في العشرين، ويمضي معها عشرين سنة هادئاً لا يثور، مؤمناً لا يشك بإخلاص زوجته.. فما ظنك في أن الشيخ وهو قد ذرف على الخامسة والستين يشكّ في زوجته التي جاوزت أربعين حجة، ويطاردها في رواحها ومجيئها، ويقتحم عليها خلوتها ووحدتها؟

وفي (الهذيان) زوجة تهذي من الحمى فتنطق بكلمة راشد فيخيل إلى الزوج أن زوجته خائنة، فيسعى إلى تعجيل موتها حتى إذا تخلص منها ذلك التخلص العجيب، ألقى بنفسه في اليم تخلصاً من هذه الحياة.. المضحكة.

وفي (نكث الأمومة) يعرض علينا موقف أم من ابنتها وأي موقف!!. يثير في نفوسنا كثيراً من الحرج، وكثيراً من التحفظ. وما ظنك بأم تغار من ابنتها أشد الغيرة، وتقف أمام زوجها؟ وما رأيك في أنها تدبر مكيدة غاية في الحماقة، وهي أن تهيأ الجو لعشيقها ـ أي عشيق الأم ـ ليخلو بابنتها خلوة غرامية ثم ترسل رسالة إلى خاطب الفتاة تنبئه بأمر العلاقة، وتنصحه بمراقبة الخطيبة؟!

ولكن هذه المآخذ في بعض أقاصيص المؤلف تقف بإزائها محاسن تبشر بمستقبل زاهر، ونتاج من الفن الإنساني الرفيع. وقد تحقق ذلك في قصص نجيب في السنوات الأخيرة.

ونحن لا نعدم الأداة القصصية الفنية، ولا الموهبة العميقة الأغوار في نفس المؤلف ونحن لا نعدم المقدرة القصصية الفائقة على إنشاء الجو، وإجراء الحوار غير المتكلف، ورسم الصورة المنتزعة من صميم الحياة.

فالموهبة الفنية تلوح في هذه المجموعة إما سافرة واضحة المعالم، وإما مختفية وراء بعض التكلف الذي تقتضيه الشرعة، وفقدان التأني في تلك الآونة من حياة المؤلف..

والموهبة تظهر بجلاء ووضوح في تلك المراضع التي يكلف فيها المؤلف نفسه على سجيتها، وينطلق في جوه المحبوب، جو الطبقة الشعبية..

فنجيب محفوظ مكلف في عرض الحياة كما هي كائنة لا كما يحسن أن تكون وذلك منطق الواقعيين..

ومكلف بالبيئة الشعبية لأنه قادر على النفاذ إلى أعماق أفرادها، وسبر أغوارهم، والمضيّ معهم في طريق حياتهم ذي الأشواك. وهو يضرب على وتر حساس ينبض له القلب، وتخفق له الجوانح، ويتوخى دائماً تصوير الشخوص الإنسانية.

وعلى رغم أن قصصه الكبير أحفل من أقاصيصه بالشخصيات الانسانية فإن تلك الأقاصيص لا تخلو من هذه الشخصيات. وآية ذلك أنك تستطيع أن تلمس تلك الشخصيات في «ثمن السعادة» و«هذا القرن» و«روض الفرج» و«بذلة الأسير» و«الجوع» ولو أنها لم تشفع بالروية الكاملة، وبالرسم الشامل الكامل.

والمقدرة الحوارية تتجلى في بعض أقاصيصه رائعة حتى يرسم لك بها مشهداً تمثيلياً طريفاً ينبض بالحياة، وأنك لترى أقصوصته «هذا القرن» فصلاً مسرحياً كاملاً لا ينقصه أي عامل من عوامل النجاح في المسرحية الفنية.

وهذه المقدرة ـ أي مقدرة الحوار ـ تجلت في عمله الكبير الأول، وأعني به (كفاح طيبة) وازدهرت في عمله الثاني وأعني به (رادوبيس) حيث كانت أسس نجاح تلك القصة الرائعة تتمثل في الحوار الجاري في مجرى سهل، وفي الإحكام في البناء القصصي، وفي تسلسل الحوادث تسلسلاً بعيداً عن التكلف.

ونحن نستطيع أن نلمس من غير كبير عناء شخصية الكاتب المطبوعة، والتي سايرته في كل عمل من أعماله التي أخرجها للجمهور.

فالروح القومية الرائعة التي تجلت في أقصوصتي (الشر المعبود) و(يقظة المومياء) في هذه المجموعة هي التي ازدهرت فأثمرت (عبث الأقدار) و(رادوبيس) و(كفاح طيبة).

والروح المتذمّرة من العلائق الزوجية التي أخرجت (كيدهن) و(مذكرات شاب) هي التي أينعت فأثمرت (القاهرة الجديدة) والتي أبعدها المجمع - مجمع فؤاد الأول للغة العربية - عن مسابقته الأدبية لأن بطلها قوّادا!

والروح الانسانيّة التي أخرجت (روض الفرح) و(هذا القرن) و(بذلة الأسير) و(الجوع) هي التي أثمرت (خان الخليلي) و(زقاق المدق).

إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس، لأن الخطط الباهتة، والاضطراب في الخطى، قد زالت، وتألق فن محفوظ الخالص من غير شائبة.

ولم يبق إلّا تلك الفلسفة المتذمّرة، فلسفته التي صحبته في كتاباته ولم يتخلّص منها قيد قصة - إن صحّ هذا التعبير.

غائب طعمة فرمان

الأديب: مايو ١٩٤٩

السراب

نجيب محفوظ

يقدم هذا الكاتب الممتاز منذ أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية في جلد وإصرار وقد بدأها ببضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب أحرز بها جوائز القصة الطويلة في مباريات أدبية عدة، ثم ابتدأ يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية فقدم «خان الخليلي»، وأعقبها «بالقاهرة الجديدة»، ثم «بزقاق المدق». وها هوذا أخيراً يقدم «السراب». .

وقد أقدم في أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصري من قبل. إذ اتجه إلى واقعنا المصري بدقة وإخلاص، فأعمل فيه بصيرته النفاذة، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا.

السراب:

والسراب قصة شاب نشأ في أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير الذي يعيش في عزلة، وقد شاءت الظروف ألا يرى ذلك الابن إلا ثلاث مرات، أما أمه التي عاش في كنفها فكانت امرأة حزينة منطوية على نفسها، تتسم بجمال هادىء. لم تعش بمنزل الزوجية إلا ثلاثة أشهر، ثم آثرت أن تقف حياتها ونفسها على وليدها الجميل. . وفي هذه القصة لم يتبع نجيب محفوظ ما بداه في (خان الخليلي)، و(القاهرة الجديدة) من ميل إلى طابع (الحالة Case). ذلك الطابع الذي حافظ عليه كذلك في (زقاق المدق). ولكنه آثر أن يكون «طبيعياً» ينهج على نهج «زولا» على أنه ذكرنا في هذه القصة كثيراً «بشارلز ديكنز». فقد جاء لنا بأشباه صور ذلك القصاص الإنجليزي. غير أننا لا نميل إلى نسبته لأية مدرسة

فنية، ذلك لأن المذهبية في الفن قد أثبتت إفلاسها، ونجيب محفوظ نفسه ـ كأي كاتب كبير ـ يحمل في جعبته أكثر من اتجاه.

ولكننا نقف من قصته موقفاً «تأثرياً».

كامل رؤبة لاظ:

فأي أثر تركه في نفوسنا «كامل رؤبة لاظ» هذا الفتى النحيل الجميل الذي نشأ في أحضان أمه؟. لقد استدرجنا الكاتب وراء تفاصيل حياته التي أخذ يسردها فصلاً فصلاً. فكان يذكر كل شيء عنها، حتى رغوة الصابون حين كانت أمه تغمره بها وهما يستحمان معاً.. وفراشهما الواحد.. وحزنه.. وانطواءه، وتعلقه بأمه وطراوته التي كانت تستميل الأطفال من لداته.. وتلك الخادم القذرة التي عبثت معه عبثاً غريباً.. إلى أن وصل المؤلف بنا في انسجام كأنه الخطوط المستقيمة.. إلى بناء مكتمل لملابسات الفتى وشخصيته التي بدت فيها المربّعات والمستطيلات الهندسية أكثر مما بدت الالتواءات النفسية.

وكان علينا هنا أن نهلل فرحين بهذه الدقة العلمية، فها هوذا الإنسان قد حقق أمنية سقراط القديم «اعرف نفسك بنفسك»! وكان طريقنا إلى تحقيقها قديماً، ويبدو أن «أرسطو» أثر في كاتبنا بمنطقه التقليدي، فراحت النتائج تلي العلل والعلل تلي النتائج فيما كتب.

ولعل هذا التأثير يرجع إلى العهد القديم حينما كان كاتبنا طالباً بكلية الآداب يدرس الفلسفة اليونانية. ولكن ما أشبه «علية» نجيب محفوظ في هذه القصة، بأوليات الماديين.

والواقع أن نجيب محفوظ قد تورط في هذا الخطأ في قصة قصيرة له هي «همس الجنون» فأنه أظهر لنا فيها الجنون في إطار منطقي ذي قواعد ثابتة.. وهنا، إذ أراد أن يكشف لنا عن الأسس العميقة التي تقوم عليها حياة هذا الشاب.. الذي لعب دوره تحت الشمس. إذ ظل الفتى يتذكر: ها هو في الثانية من عمره وفي الثالثة والرابعة والخامسة... الخ وكأنما قد أوتي صفاء ذهنياً غريباً. إذ راحت الدقائق النفسية الموجهة تترى عليه لا يغشيها ضباب سنواته الثلاثين.. وهذا العيب في «العرض» يقابله عيب في رسم الشخصية. إذ أن الفتى ـ وهو محدود الذكاء ـ كان يعرف مكوناته الدقيقة العميقة؛ يراها، ويشغل بها مما كوّن عقده النفسية فيما بعد، على الرغم من أن «آدلر» نفسه كان يبذل جهد الجبابرة ليقف على الأسرار المكونة لشخصيته..

وخيل لنا ونحن نقرأ هذه القصة أن نجيب محفوظ يؤكد أن كل ما هو «منطقي» فهو

واقع إذ كان يرتب العلل، ويستخلص النتائج، ويرتب الحوادث، وينسب الانفعالات إلى بطله بعد أن يطبق عليه «المعقولية» فيطمئن إلى هذا التطبيق. ذلك أن نجيب محفوظ كان يتبع المنطق العقلي تماماً. . وهذا ما نأخذه عليه في كل ما يتصل بمجالات الشعور واللاشعور لدى البشر . ـ هذه المجاهل المظلمة التي لن يحققها ويجليها إلا الأدب التحليلي العميق فيما بعد.

ولو كان نجيب محفوظ متمتعاً بعقلية واقعية لما تورط في هذا الخطأ، ولأدرك ميوعة ولولبية حركة التطور وعدم استقامتها في طريق واحد. إذ أن «كامل رؤبة» ظل يتحرك أمامنا ويفكر وينفعل وينمو في بساطة ووضوح، كنا لأول مرة نرى هذه المناطق المجهولة تتكشف تحت الشمس، وهي شمس عجيبة تجزىء الوحدة وترجع هذا لذاك، غير ملقية بالاً إلى التداخل والتناقض الكامن في الطبيعة البشرية وهذا هو الخطأ الذي وقع فيه «زينون الأيلي» عندما قسم الحركة. . كان على نجيب محفوظ أن يصور الأشياء كما هي، كما تحدث، وما كان عليه أن يفسر أو يعلل. فليس ذلك من اختصاص الفن.

لهذا كله كان (كامل رؤبة) وهو على ما ذكرنا من الوضوح النفسي ووحدة الشخصية بعيداً عنا. وكنا نقرأ حياته وننفعل بها، ونسعى معه خلف رغباته وآماله، ولكنا كنا نحس دائماً بمسافة بعيدة تفصلنا عنه ولا ندرى لذلك سبباً. . ولعل ذلك يرجع إلى أننا لم نجد في تصرفات هذا الشخص الصناعي صدى لانفعالاتنا وازدواجات شخصيتنا. وهذا يرغمنا على أن تقف قليلاً لنسأل: هل في مقدور هذا الشخص أن يكون إنساناً؟

شخصيات أخر:

وفي القصة ما لا يقل عن عشر شخصيات يتراوح تصويرها بين الدقة والسطحية، والغموض والوضوح، يمتازون جميعاً بأنهم وقفوا تحت عين نجيب محفوظ التي لا تغفل شيئاً. . وهم من الأهمية بحيث لا أجسر على الكلام عنهم جميعاً في عجالة كهذه. . .

على أن حسبي ما تناولته عن شخصية صديقنا كامل رؤبة لاظ، فهو يكشف لنا عن طريقة نجيب محفوظ في بناء أبطاله.

الشكل والأسلوب:

وعندما أطرح القصة من يدي بعد قراءتها لا أحس باللهث، وأجد يدي مثلجتين، والفتور شائعاً في جسدي، وأحس للوقت استطالة وبطءاً في السعي. ويخيل إلي أنني أنزلق بطيئاً على أرض ناعمة في مكان فسيح لا نهاية له، ولا تتغير مناظره إلا قليلاً، والرياح

تهب من كل ناحية دون أن تكون شديدة البرودة ولكنها تغري بالنوم.

فأسلوب نجيب محفوظ منبسط مطول لا يغفل شيئاً. ولا يناقشني، ولا يعترف بوجودي، أنا القارىء الذي يريد أن يسكتشف، يريد أن يناقش... لا بد من العثرات ولا بد من الحفر، ولا بد من الصعود، ولا بد من تغير للسرعة.. أما الحرارة، تلك التي تشيع في ألفاظ رجل يؤمن بما يقول، فهي بعيدة عنه كل البعد، فنجيب محفوظ لا يعنى بالناس الذين يقدمهم، فهم ليسوا من نفسه، ولا يهمه أمرهم؛ «هم كذلك فما لي. أنا؟».. ويسير هذا الأسلوب على هذه الاستقامة، ويتخذ شكلاً له هذا الطابع..

لكن هل نستطيع أن نزحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة في مصر؟.. الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والأصالة والإخلاص الفني مبلغاً يعصمنا، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي، من أن نطاطىء خزياً أمام فن الغرب..

أحمد عباس صالح

الأديب المصري: يناير ١٩٥٠

بداية ونهاية

- ١ -

«بداية ونهاية» دليل مادي لا ينكر، على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فني كامل. لقد أتى عليّ وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته في «زقاق المدق»، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام. أقول غايته هو لا غاية الفن، لأن «زقاق المدق» كانت تمثل في رأي الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى «إمكانياته» القصصية. ولهذا، خيل إليّ أن مواهب نجيب قد «تبلورت» هنا وأخذت طابعها النهائي وتوقفت عند شوطها الأخير.. ومما أيّد هذا الظن أن «السراب» وقد جاءت بعد «زقاق المدق» كانت خطوة «واقفة» في حدود مجاله المألوف، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام!

كان ذلك بالأمس.. أما اليوم، فلا أجد بدّاً من القول بأن «بداية ونهاية» قد غيرت رأيي في «إمكانيات» نجيب، وجعلتني أعتقد أنه قد بلغ الغاية التي كنت أرجوها له، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المنال!

إنني أصف هذا الأثر القصصي الجديد لهذا القصاص الشاب، بأنه عمل فني كامل. هذا الوصف، أو هذا الحكم، مرده إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء؛ تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التي تحتشد فيها وتحدد مكان صاحبها في الطليعة من كتاب الرواية!

ماذا كان ينقص نجيب قبل «بداية ونهاية»؟ ماذا كان ينقصه في «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة» و«زقاق المدق» و«السراب»، لقد كان نجيب في هذه الروايات الأربع، يملك من الخطوط الفنية ما يتيح له أن يخرج «التصميم العام» للقصة وهو سليم في جملته. ومع ذلك فقد كان ينقصه عنصر الالتزام الدقيق لحدود «الواقعية الأولى» في عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخوص. وأقول «الواقعية الأولى» لأن «الواقعية الثانية» كانت

هي الساحة الكبرى التي دأب نجيب على أن يعرض فيها أكثر نماذجه البشرية!

إن الفرق بين هذين اللونين من الواقعية هو أن اللون الأول نقل «مباشر» لصور الحياة وطبائع الأحياء، كما هي في الواقع المحس الذي تلمسه العين وتألفه النفس. أعني أن تكون الحادثة القصصية أو النموذج البشري مما يقع كل يوم في محيط اللقطة البصرية والنفسية؛ أعني مرة أخرى أن يكون تمثلنا للحوادث والشخصيات تمثلاً شعورياً لا ذهنياً عندما تقارن بين حقيقتها على الورق وبين حقيقتها في الحياة. هذا هو اللون الأول وهذه هي مظاهره، أما اللون الثاني من الواقعية وهو ما نعبر عنه بـا «الواقعية الثانية»، فهو التصوير «التقليدي» لا «الطبيعي» للحواث اليومية والنزعات الإنسانية. أو هو تلك النسخة من الحياة التي يمكن أن نقول عنها إنها «قريبة» من الأصل، ولا يمكننا القول بأنها «طبق» الأصل، ونسخة كهذه مهما اقتربت من الواقع فهي نسخة «مقلدة» على كل حال. . وقد يكون الفن في جوهره تقليداً للحياة، ولكن رسالة الفنان هي أن يشعرنا بأن المشهد الذي يصوره أصيل لا أثر فيه للمحاكاة. وألا يترك لنا فرصة للشك في أن هناك اختلافاً بين الصورة الحقيقية والصورة المنقولة، أو أن هناك حلقة اتصال مفقودة بين الواقع والمثال!

نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة هو ذلك القصاص الذي يمثل «الواقعية الثانية» في الكثير الغالب من الأحيان. ولست أنكر أن «للواقعية الأولى» مجالاً في فنه، ولكنه المجال «المحدود» تبعاً لطريقته الفنية التي تغلب عليه في كتابة القصة. هذه الطريقة الفنية أساسها أن نجيب مولع بأن يضع كثيراً من نماذجه البشرية تحت مجهر التحليل النفسي، ليتخذ من سلوكها الإنساني مادته الرئيسية في تحليل ما يقع تحت المجهر من «حالات مرضية»! قل إذا شئت إنه يطبق بعض الأصول من «علم النفس المرضي» على كثير من أبطال قصصه «المنحرفين»، وأنه تبعاً لهذا التطبيق يفرض على فنه أن يسير في خط اتجاه نفسي محدد تدور فيه الشخصيات «المريضة» من البداية إلى النهاية؛ تدور فيه بقوة الدفع «المرضية» التي تبرر سلوكها في محيط «الواقعية الثانية». . من هنا يخرج نجيب بعض الشيء على منطق «الواقعية الأولى»، لأنه يجبر حوادث القصة وحركات الشخوص على أن تسير نحو غاية معينة، تحقيقاً لمنهجه الفني الذي يلتمس عند النتائج المادية تفسيراً للظاهرة النفسية أو تشخصياً «للحالة المرضية». وتشعر أن التشخيص النفسي لهؤلاء «المرضى» غير سليم في بعض الأحيان، ومرجع هذا الشعور إلى أن سلوكهم مفروض عليهم فرضاً ولا يملكون فيه حرية الإختيار!

هنا مفرق الطريق بين واقعيتين: «الواقعية الأولى» و«الواقعية الثانية». . هذه صورة

«تقليدية» للحياة كما قلت، وتلك صورة «طبيعية». وموقف الفن بينهما واضح عندما نضع أنفسنا أمام هذه الحقيقة، وهي أن النموذج البشري في حدود الواقعية الأولى موجود في الحياة «بالفعل»، وأنه في حدود الواقعية الثانية موجود في الحياة «بالإمكان».. أي أننا إذا رجعنا إلى بعض الشخصيات التي رسمها الأستاذ محفوظ في أعماله الفنية السابقة، وسألنا أنفسنا هل هي موجودة بيننا حقاً تروح وتجيء، وتقع عليها العين وتدركها الحواس، ونشعر نحوها بشيء من الألفة التي تخلق بيننا وبينها نوعاً من المشاركة الوجدانية؟ إذا سألنا أنفسنا هذا السؤال فإننا ننتهي إلى هذا الجواب: وهو أنها غير موجودة «فعلاً» ولكنها «ممكنة» الوجود؛ أي أن وجودها غير متعذر لأن منطق الحياة يهضمه إذا «وجد» وكذلك طبيعة الأحياء. ومن هنا تلمس الفارق الدقيق بين كلمتين: (موجود).. و(ممكن أن يوجد)، وبالطبع لا يضيق الفن بالكلمة الأخيرة وإن كان يفضل الكلمة الأولى بلا مراء!!

هذا عنصر من العناصر الفنيّة كان ينقص نجيب محفوظ. وثمة عنصر آخر كان ينقصه، وأعني به «التذوّق الشعوري» الكامل للحياة.. هناك قصّاص فهم الحياة حق الفهم وخبرها كل الخبرة، ومع ذلك فهو يتذوّقها بقدر معلوم لا يتناسب وخبرته العميقة وفهمه الأصيل؛ فما هو الفارق بين طبيعة «الفهم» وطبيعة «التذوّق» في حياة القصّاصين؟ لتوضيح هذا الفارق الفني نقول: إنك تفهم الشيء بعقلك ولكنك تتذوّقه بشعورك، أعني أن الفهم أداة الذهن الفاحص، وأن التذوق أداته الإحساس الرهيف.. إنهما طاقتان: طاقة عقلية وطاقة شعورية، والذين قويت عندهم الطاقة الأولى وضعفت الثانية هم الذين تتوقد في نفوسهم شعلة الفهم، وتخبو شعلة التذوق، بالنسبة إلى كل قيمة من قيم الأشياء وكل معنى من معاني الحياة. إن هناك مثلاً من «يفهم» قصيدة من الشعر؛ يفهم فيها اللفظ والمعنى، ويفهم فيها الوزن والقافية، ويفهمها شرحاً إن طلبت إليه الشرح والتفسير. ومع هذا كله فهو لا يستطيع أن «يتذوق» فيها الوحدة الفنية، ولا الظلال النفسية، ولا التجربة الكبرى وهي مصبوبة في بوتقة الشعور.. وقل مثل ذلك عن الذي يفهم «النوتة الموسيقية» للحن من الألحان، ثم لا يتذوق جمال اللحن، ولا يهتز فيه لروعة الإيقاع، ولا يستجيب لأنغامه التصويرية!

إن فهم الحياة هو أن نفتح لمشاهدها أبواب العقل، وأما تذوق الحياة فهو أن نفتح لتجاربها أبواب القلب.. إننا «نراها» هناك تحت إشعاع الومضة الفكرية؛ و«نتلقاها» هنا تحت تأثر الدفقة الوجدانية! وعلى مدار هذه الكلمات تستطيع أن تنظر إلى نجيب محفوظ في أعماله الفنيّة السابقة.. إنك لا تستطيع أن تجرده من التذوق الشعوري للحياة، ولكنه التذوق العابر الذي لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الأصيل!

ويبقى بعد ذلك عنصر فني ثالث كان ينقص هذا القصّاص الموهوب. . أتدري ما هو؟ هو تلوين الأسلوب القصصي تلويناً خاصاً يتلاءم وجو المشهد المصور، أو طبيعة النموذج البشري المرسوم. . في القصة مثلاً موقف إنساني يتطلب عند تصويره أسلوباً معيناً تتوفر فيه لمعات الشاعرية، وموقف آخر لا نحتاج فيه إلى مثل هذا الأسلوب الشاعري، عندما نتناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد أو الشخصية من الشخصيات، بأسلوب الرد الفني المألوف الذي تحتشد له القدرة على التقاط الجزئيات، وهناك موقف ثالث يفرض علينا أن نعالجه بأسلوب آخر هو أسلوب التجريد والتحليل، حين تعترض طريقنا تلك اللحظات الزاخرة بألوان من الحركة الذهنية أو النفسية!

نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة يكاد يستخدم أسلوباً واحداً في تصوير شتّى المواقف والسمات، وأعني به أسلوب الرد الفنّي المألوف. . مثل هذا الأسلوب إذا ارتضيناه في تلك المواقف المهيأة لتجسيد الملامح المادية للمشاهد والشخوص، وتجاوزنا عنه في تلك المواقف الأخرى المخصصة لتسجيل الحركة الجائشة في الذهن أو المختلجة في الشعور، فإننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة إلى المواقف الإنسانية، لأنه يفقدها طابع الجو الشعري الذي يجب أن تعيش فيه، هذا الجو الذي إذا فقدته تعرضت للهمود واعتراها الفتور!

كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التي كانت تنقصه بالأمس: عنصر الالتزام الدقيق لحدود «الواقعية الأولى»، وعنصر «التذوق الشعوري» الكامل للحياة، وعنصر «التلوين الخاص» للأسلوب القصصي؛ كل منها قد احتشد له اليوم في صورته القوية الرائعة في «بداية ونهاية»، وإذا هذه الرواية القصصية تعد في رأى النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له في تاريخ القصة المصرية. . باستثناء «عودة الروح» لتوفيق الحكيم!!

«بداية ونهاية» قصة مصرية تمثل حياة أسرة. . أسرة تذوقت طعم الفقر وتجرعت ذل الفاقة، بعد أن فرقت بينها وبين عائلها تلك اليد التي تفرق بين الأحياء. والفقر وحده هو المسئول عن البناء الذي تصدع والشمل الذي تبدد، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق. . . الأم، وحسين، وحسن، وحسنين، ونفيسة؛ كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كونت الهيكل الإنساني العام للقصة، قد فهم التضحية فهما خاصاً وكانت له فيها وجهة نظر خاصة؛ وجهة نظر حددت الطريق وقررت المصير. . كانوا فلاسفة حياة؛ فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل مريض النفس، والفقر وحده هو المحور الرئيسي الذي دار حوله السلوك الإنساني لهؤلاء المرضى المنحرفين!

هذه الأم العظيمة كان عليها أن تكافح بعد موت الزوج لتخلق من هؤلاء الصغار

رجالاً يواجهون الحياة، وهؤلاء الأبناء الأربعة لم يكن لهم مورد في الحياة غير تلك الجنيهات الخمسة التي كانت تأتيهم من معاش الوالد الراحل؛ كامل أفندي على الذي أنفق في خدمة الحكومة زهرة العمر وعصارة الشباب! وماذا تفعل الجنيهات الخمسة لأسرة تواجه مطالب الحياة من مأكل ومسكن وملبس ومحافظة على المظهر القديم أمام الناس؟! هنا يبرز دور الأم، الأم الصابرة العاقلة الحازمة المكافحة في سبيل البقاء. لقد باعت أثاث البيت قطعة بعد قطعة لتسكت البطون الصارخة من وطأة الجوع، وهجرت «الشقة» التي كان يدخلها النور والهواء، ولجأت إلى أخرى عشش فيها البؤس والظلام توفيراً لقروش معدودات، وقضى حسنين وحسين أيام الدراسة الثانوية بلا «مصروف» يومي يشعرهما بأن للحياة فرحة يستشعرها الصغار من الأحياء، ومضت نفيسة تطرق الأبواب لتحصل لهم على الأجر الضئيل الذي كان يأتيها من حياكة الثياب بين حين وحين، وهام حسن الذي دلله أبوه حتى طردته المدرسة ونبذته الحياة، هام على وجهه في الطرقات بحثاً عن لقمة العيش من كل طريق غير شريف!

ودارت عجلة الزمن والأم العظيمة الصابرة ما زالت تكافح. . كانت الطريق طويلة، رهيبة، قد انتثرت على جانبيها الصخور. ومع ذلك فقد مضت في طريقها لا تلوي على شيء: يد تجفف العرق المتصبب من حرارة الكفاح، ويد تدفع إلى الأمام بالقافلة المكدودة التي أنهكها طول المسير! لقد كان هناك أمل. . أمل يتراءى على جنبات الأفق البعيد فينسيهم أنهم مشردون وإن ضمهم مسكن، عراة وإن سترهم ثوب، جياع وإن حصلوا على الرغيف. أمل يتمثل في الغد القريب الذي سيفتح عيني الأم الصابرة المكافحة على منظر فريد، تسعد فيه برؤية الصغيرين وقد أصبحا رجلين، يشغل كل منهما بعد الفراغ من التعليم مكانه المنتظر في دنيا الناس!

وجاء الغد المرتقب يحمل إليهم أول بشرى. . لقد ظفر حسين بالبكالوريا والتحق بإحدى الوظائف في مدينة طنطا. قبل الوظيفة الصغيرة ليستطيع أن يمد يد العون إلى أسرته. أخوه حسنين، أمه، أخته نفيسة، كان من الظلم ألّا يختصر طريقه في الحياة ليخفّف عنهم جزءاً من أعباء الحياة. ترى أكان يمكنهم أن يصبروا على شظف العيش حتى ينتهي من دراسته العالية؟ محال! وحين اطمأنت نفسه إلى هذه الحقيقة أقدم على التضحية وهو سعيد مرتاح البال.

لقد ضحّى حسين بآماله العراض. . إن المصير الذي ينتظره لن يفترق عن مصير أبيه، وهو مصير الألوف من الموظفين الصغار! مستقبل محدود مظلم ولكنها فلسفة حياة. . وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان! ونفيسة. . لقد ضحت

هي الأخرى وكانت التضحية فادحة، ضحت بالشرف الغالي والعرض المصون. . كانت فقيرة، ودميمة، وأين هو الزوج المأمول وقد حرمت إلى الأبد عزة المال ونعمة الجمال؟ رجل واحد يستطيع أن يقبلها زوجة وتعيش معه تحت سقف واحد، رجل مضيع في الحياة مثلها فقير دميم! ولقد وجدت يوماً هذا الرجل. . هذا الحيوان الذي استجابت له مرغمة تحت تأثير الحلم الجميل، حلم كل عذراء قبيحة الوجه وجدت بعد طول انتظار من يقول لها إنك جميلة، يا زوجة الغد القريب!

وسقطت نفيسة. . وفرّ الحيوان الذي سلبها الشرف وتركها وحيدة تواجه الخاتمة في معركة المصير. وقالت لنفسها يوماً: ماذا بقي لك يا بائسة؟ لا مال، ولا جمال، ولا شرف. . هل بقي شيء تحرصين عليه؟ هل هناك ذرة من أمل في زوج جديد؟ وحين قهقه في أعماقها الجواب. . انطلقت تلبّي رغبات الجسد عند كل عابر سبيل! وأمها، وإخوتها، لا أحد يعلم بما انتهت إليه من ضياع. انحدار إلى الهوة السحيقة الرهيبة ولكنها فلسفة حياة. . وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان!

وحسن، ذلك الشريد الهائم في الطرقات. . ماذا فعلت به المقادير؟ لقد جاع. . جاع لأنه لا يصلح لأي عمل «نظيف»، لقد فقد القدرة على أن يحيا حياة نظيفة، مرتبة هادئة، فيها أمن وفيها استقرار! هناك في الحياة خط سير يستطيع أمثاله أن يسلكوه. . خط سير يعج بالدروب والمنحنيات التي تختفي فيها الكرامة، والشرف، والفضيلة، والإنسانية. . قيم ستختفي إلى الأبد، ومثل ستذهب إلى غير معاد. . ولكن ستظهر بعدها اللقمة الدسمة التي تشبع كل معدة خاوية، وسيقبل في إثرها الثوب الجديد الذي ينعش كل جسد مهان، وستخطر البسمة المشرقة التي تسعد كل شعور ملتاع، وهذا هو خط السير الذي سلكه الفتى الشريد. . يتجر بالمخدرات، ويعيش مع العاهرات، ويا لها من حياة. حياة ينكرها عليه الشرفاء من أسرته وفي طليعتهم أخوه حسنين، ذلك الفتى الطموح الذي تخرج في الكلية الحربية وأصبح ضابطاً في سلاح الفرسان!

من فيض هذه الحياة الآثمة الهابطة استطاع حسن أن يخلق من العدم حياة أخوين. . ساعد الأخ الموظف حتى استقر في وظيفته، ساعده بتلك الأساور الذهبية التي سطا عليها من بيت عشيقته ذات صباح، ولولا التضحيات المماثلة التي قدمها لأخيه الضابط لما استطاع أن يسدد أقساط الكلية الحربية، وأن يرتدي الحلة الأنيقة ذات النجمة الصفراء. . ومع ذلك يعيره الضابط الشريف بحياته الشائنة، ويحاول جاهداً أن ينتشله من وحدة الإثم والهوان! لقد انحرف حسن وحاد عن الطريق، ولكنها فلسفة حياة. . وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان!

أما حسنين، الملازم حسنين كامل علي فقد كانت تضحيته من ذلك النوع النادر في حياة البشر. . كان فتى طموحاً منذ نشأته الأولى في «عطفة نصر الله» بحي شبرا، تلك العطفة الحقيرة التي لم تحد من طموحه يوم أن كان تلميذاً صغيراً بالمدرسة التوفيقية! كان طموحاً رغم فقره، ورغم حاجته، ورغم البيئة التي نشأ فيها. ولم تكن توحي لأحد من أبنائها بأمل أو طموح. . إنه يقارن منذ أن صار ضابطاً بين يومه وأمسه، فيشعر بهول الفارق بين حاضره وماضيه! هذه العطفة الحقيرة التي شهدت أيام بؤسه وبؤس أسرته يجب أن تغادرها الأسرة إلى مكان بعيد؛ مكان يسدل على الماضي البغيض ستاراً من النسيان. . حسبه أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أثاث بيتهم وهو يباع قطعة بعد قطعة ليعيشوا على الكفاف وحسبه مرة أخرى أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أخته نفيسة وهي تسعى إلى كسب عيشهم بعد أن كلت قدماها من السير وتعبت يداها من طرق الأبواب. وحسبة مرة ثالثة أن تلك العطفة القذرة قد شهدت رجال البوليس وهم يقتحمون المسكن الذليل بحثاً عن أخيه المجرم الطريد. . كل شيء قد فسد يستطيع حسنين أن يصلحه إلا شيئاً واحداً يتعذّر معه الإصلاح، وهو أن يهتدي حسن إلى الطريق القويم! لقد استطاع الفتى الطموح أن ينتقل بأسرته إلى مصر الجديدة، وأن يرد إلى نفيسة كرامتها وكرامة الأسرة حين حال بينها وبين الهوان!

وهناك، في ذلك المكان الجديد الآمن تنفس حسنين الصعداء. . لقد بدأت الحياة تبتسم بعد طول التجهم والعبوس، حين انقطعت أخبار حسن الذي كان يهدد طموحه وسمعته ونظرته إلى المستقبل كلما فكر فيه! و«بهية»، تلك الفتاة التي أحبها في عطفة نصر الله وخطبها إلى أبويها وهو تلميذ صغير؛ تلك الفتاة «البلدي» الفقيرة الساذجة لم تعد تصلح لأن تكون زوجة لضابط عظيم. . إن زوجة المستقبل وشريكة الحياة هناك في ذلك القصر الأنيق الذي ذهب إليه «خاطباً» منذ أيام. إنه يريد أن يقطع كل علاقة كانت تربطه بعطفة نصر الله، ولو كان له في تلك العطفة حب قديم، حب قضى بين أحضانه أجمل أيام العمر وأسعد لحظات الشباب!.

لقد اختفى حسن، واستقرت نفيسة، وذهبت بهية، وبقي أن يفتح القلب على مصراعيه ليستروح أنسام «السعادة التي كان يحلم بها منذ بعيد. . ولكن القدر لا يريد للأسرة البائسة المسكينة أن تستريح، ولا يريد للفتى الطموح الآمل أن يسعد بأحلامه وأمانيه! لقد هوى بضرباته السريعة المتلاحقة على أحلام العمر فبعثرها مع الريح في كل طريق. . لقد حيل بينه وبين حبه الجديد، حين رفضت الأسرة العريقة المترفعة أن تصاهر ضابطاً يتهامس الناس حول أخته ويتحدثون عن أخيه. وحين أفاق الملازم حسنين من

الصدمة الأولى زلزلت كيانه الصدمة الثانية، حين جيء إلى بيته بأخيه حسن محمولاً تنزف منه الدماء. وعليه أن ينتظر اللحظة الرهيبة المقبلة في أعقاب الشقيق المجرم طريد القانون.. وأقبلت اللحظة الرهيبة المنتظرة، حين طرق الباب رجل من رجال الشرطة ليستدعيه إلى قسم البوليس. حسن! بالطبع ليس هناك غير حسن، تلك السحابة السوداء في أفق ينذر بالغيوم.. وحوله،، حوله وحده ينتظره هناك سؤال وجواب!

وفي قسم البوليس وجد أخته الساقطة بدلاً من أن يجد استجواباً عن أخيه الطريد.. لقد ضبطت نفيسة في بيت يدار للفساد!! وأظلمت الدنيا في عينيه وضاق الفضاء.. لقد فقد كل شيء: فقد حبه؛ وفقد أمله، وفقد سمعته، وفقد في الحياة القصيرة التي ملأها بالأحلام كل حلم جميل! وأخذ أخته وخرج إلى أين؟ لا يدري فكره ولا تدري قدماه.. إن في أمواج النيل الحانية مثوى لكل بائس شريد منبوذ من الحياة، هكذا قالت له نفيسة حين سألها أن تحدد لنفسها الطريق! ومضت أمامه ومضى خلفها إلى هناك.. إلى حيث يتاح للبائسين أن يعرفوا طعم الراحة بعد طول العناء! وقال الملازم حسنين لنفسه: لقد حكمت عليها بالإعدام فقبلت الحكم وهي راضية صابرة مستسلمة للقضاء.. وما كان أشجعها وهي تستقبل الموت وكأنها تستقبل الزوج الحبيب الذي قضت العمر تفتش عنه في دروب الأمل.. امرأة ضحت بأيام الحياة فراراً من قسوة الحياة، وأنت؟ أنت يا رجل، ماذا تنتظر؟!

ترى هل كان الملازم حسنين شجاعاً حين لحق بنفيسة، أم كان جباناً حين فر من لقاء الناس؟ مهما يكن من شيء فقد كانت تضحيته فلسفة حياة.. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان!

أنور المعداوي

الرسالة: ٢ يونيو ١٩٥١

- ٢ -

يؤثر بعض المؤلفين أن يسموا آثارهم تسمية البداية والنهاية كما فعل ابن الأثير حين سمى كتابه التاريخي الكبير الذي أرخ فيه حوادث المسلمين حتى عهده «بالبداية والنهاية» وكذلك فعل بعض السينمائيين المعاصرين فكان الشريط السينمائي «بداية ونهاية» موضوع الحرب الذرية. أما الكتاب الذي بين يدي اليوم فهو قصة «بداية ونهاية» للأستاذ

القصصي نجيب محفوظ، وهو قاص خير لا يكاد ينتهي من كتاب فيدفعه إلى الطبع والنشر حتى يشتغل بآخر، وآخر ما صدر عنه روايته هذه.

والأستاذ نجيب محفوظ نسيج وحده في القصة لم ينسحب على أذيال غيره. وخير ما يميز فنه القصصي عنصر المفاجأة. فما أبرعه في مساق الطوائف بقصصه، وهل كان شيء يملك على إعجاب القارىء أكثر من المفاجأة؟ وحقاً أقول إن هذا الفن في الإغراء أمر عجيب في قصص الأستاذ نجيب. ولست، مع هذا التقدير له، من دعاة هذا الضرب الذي يقصد إليه القصاصون قصداً ليخلعوا على آثارهم بوادر الطرافة والملاحة. وإني أرى هذا الإغراء ـ وإن كان سبيلاً إلى إعطاء القصة حياة جديدة ـ هو إرضاء للقارىء وكسب له أكثر من إرضاء للفن وابتغاء لغايته. فأنا أحب السماحة في الفن وأرى المفاجأة ـ وإن كانت تدهش القارىء وتظهر اقتدار القاص في هذا السبيل ـ داعية لهزة نفسية. فنحن نقود قراءنا في طريق سهل دميث فلا ينبغي لنا أن نعصب أعينهم لنفتحها لهم على حين غرة في درب جديد.

ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه أنه طويل الأنفاس، يمسك بالسيرة ويرمي عين قارئه على عالم كامل، كما فعل في قصته هذه الأخيرة ـ وما من مذهبي تلخيصها ـ فهو يفصل القول ويسهب في الوصف ويأتي على الدقائق في الأفعال والحركات، فكأنك إذ تقرأ له ترى شريطاً سينمائياً. ومن هذا النحو صلحت قصصه للاخراج السينمائي. ولست كذلك من دعاة هذه الطريقة الايضاحية. لقد كان بعض الكتاب المتأخرين في فرانسة يعيبون فكتور هوجو حين وقع في الاستقصاء القصصي. فالقارىء لا يطالبنا بدقائق الأشياء وليس يطيق أن يدخل معنا في الزوايا. فنحن لا نكتب لأنفسنا وإنما نكتب من أجل غيرنا. ودليل هذا أننا نسعى للنشر والطبع وندلّ الناس على كتبنا وآثارنا بمقدار ذيوعها. لقد قال العرب قديماً «الاستقصاء فرقة» ومعنى ذلك أن الإلحاح في الشيء والتتبع له أمر غير مستحب. وأراه لا يجمل بالقصة. فيكفي أن أصف ثوب امرأة أراه فأقول إنها رمادية الثوب ولا أقول كان ثوبها صبغ بزرقة السماء أو زرقة الماء. وأكتفي في أن قول: اقبل علينا فسلم وجلس. ولا أقول: كان يسعى نحونا متمهلاً حيناً وحيناً مسرعاً يخطو برفق كأنه يخشى على الأرض أن تذوب تحت قدميه، ثم أدار فينا عينيه واحداً واحداً ورفع طرف ثوبه ثم جلس متكئاً بيده اليمنى بارزاً برجله اليسرى.

ولعلي أجيز هذا الفن إن جاء منسكباً في أسلوب رائع محكم في بعض النصوص الأدبية التي تصنع للمحاكاة. أما القصص التي لا يتقصّد كاتبوها علو الأسلوب وليس الأسلوب عندهم غاية وإنما هو واسطة فأني لا أجيز لهم هذا الإمعان في الإسهاب.

وثالثة في فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتي التسلط على الطرافة فليس فنه باليأ. فهو يتناول قصصه من صميم الحياة. وفهمه عجيب لروح الطبقات، وخاصة الطبقة الدنيا. ومن ههنا أجده شعبي الفن يحس بألم الناس فيصور هذا الألم في قصصه ويشعر بفرحة الناس فيرسم هذه الفرحة ـ إن جاز لي أن أجعل الفرحة والألم مما يمكن رسمه وتصويره.

كل ذلك يستطيع أن يشاركني الحكم فيه من قرأ قصص هذا الفني الموهوب. وقد عرفته قبلاً وعرفته بعدئذٍ وعاينته عيان العين والتحدث فوجدته جديراً بأن يكتب قصص الناس وحين عدت إلى القاهرة منذ شهور لقيته أمام حديقة الأزبكية فكنت له مفاجأة في أمسية من أماسي القاهرة. وبدا لي أشب مما تركته فقلت له أعيذك أن تكون مثل «دوريان غراي» الذي وصفه أوسكاروايلد من أنه ظل شاباً وما عرف الكهولة ولا الهرم. فراح يضحك ويمرح في نعمى الشباب.

كذلك أدفع إلى قراء الأديب قولة في فن الأستاذ نجيب محفوظ من أجل قصته الجديدة «بداية ونهاية» مؤمناً أن أدبه القصصي حدث نضير، يستحق كل تكرمة وتقدير.

زكي المحاسني

الأديب: أكتوبر ١٩٥١

المصادر الأساسية(*)

أولاً ـ مقالات عن نجيب محفوظ

١ ـ عبث الأقدار. محمد جمال الدين درويش. الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٣٩، ص ص ١٩٢١ ـ ١٩٢٢.

٢ ـ كفاح طيبة. سيد قطب. الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ص ص ٨٨٩ ـ ٨٩٢.

٣ ـ خان الخليلي. أحمد عبد الغفار. الراديو المصري: ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥، ص ٦.

٤ ـ .... سيد قطب. الرسالة: ١٧ ديسمبر ١٩٤٥، ص ص ١٣٦٤ ـ ١٣٦٦.

٥ ـ القاهرة الجديدة. محمد سعيد العريان. الكاتب المصري: يوليو ١٩٤٦، ص ص ٧٥٦ ـ ٧٥٧.

٦ ـ .... سهيل إدريس. الأديب: سبتمبر ١٩٤٦، ص ص ٦٤ ـ ٦٦.

٧ ـ .... سيد قطب. الرسالة: ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦، ص ص ١٤٤٠ ـ ١٤٤٣.

٨ ـ زقاق المدق. محمد فهمي. المقتطف: ديسمبر ١٩٤٧، ص ص ٤٢٣ ـ ٤٢٥.

(*) هناك مصادر أخرى ثانوية كثيرة أوردناها مع المراجع في هوامش الفصول.

٩ ـ . . . . سيد قطب. **الفكر الجديد**: ١٢ فبراير، ص ص ٢٤ ـ ٢٥.

١٠ ـ . . . . أديب مروة. **الأديب**: مارس ١٩٤٨، ص ص ٥٢ ـ ٥٣.

١١ ـ . . . . محمد عبد الغني حسن. **الكتاب** (دون توقيع): أكتوبر ١٩٤٨، ص ص ٤٤٢ ـ ٤٤٣.

١٢ ـ **همس الجنون**. غائب طعمة فرمان. **الأديب**: مايو ١٩٤٨، ص ص ٤٩ ـ ٥١.

١٣ ـ **السراب**. أحمد عباس صالح. **الأديب المصري**: يناير ١٩٥٠، ص ص ٥٣ ـ ٥٥.

١٤ ـ **بداية ونهاية**. أنور المعداوي. **الرسالة**: ٢ يونيو ١٩٥١، ص ص ٧٥٧ ـ ٧٦١.

١٥ ـ . . . . زكي المحاسني. **الأديب**: أكتوبر ١٩٥١، ص ص ٥٠ ـ ٥١.

١٦ ـ . . . . محمد عبد الغني حسن. **الكتاب**: ديسمبر ١٩٥١، ص ص ١٠١٤ ـ ١٠١٥.

ثانياً ـ مجموعات المجلات

١ ـ **المجلة الجديدة**: القاهرة ١٩٢٩ ـ ١٩٤٢.

٢ ـ **الرسالة**: القاهرة ١٩٣٣ ـ ١٩٥٢.

٣ ـ **الأديب**: بيروت ١٩٤٢ ـ ١٩٥٢.

٤ ـ **المقتطف**: القاهرة ١٩٤٧.

٥ ـ **الكتاب**: القاهرة ١٩٤٥ ـ ١٩٥٢.

٦ ـ **الكاتب المصري**: القاهرة ١٩٤٥ ـ ١٩٤٨.

فهرس المحتويات

صفحة

في البدء

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة. ونظراً لطول هذه الرحلة، وتنوّع مسالكها، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطّات أو مراحل. ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشقّ الجميع، لا لأنها الأولى وحسب، وإنما لأنها - أيضاً - كانت بحثاً عن طريق محدَّد، بمقدار ما كانت سعياً وراء هويّة في الأدب(...)

على هذا الأساس أقمت دراستي، وقسَّمتها إلى ثلاثة فصول: فصل لدراسة ما سمّيته مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، وآخر لدراسة ما سمّيته مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، وثالث لدراسة الصدى النقدي للمرحلتين المتداخلتين في الوقت ذاته. كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين، وما رافقهما من صدى نقدي، داخل الإطار الاجتماعي والثقافي للفترة الزمنية موضوع البحث(...)

ولا أعتقد أن ما فعلته هنا نهاية، أو خاتمة، وإنما هو - فيما أرجو - بداية، وترميم لبعض جوانب البحث في العالم المحفوظي الشاب إذا صحَّ هذا التعبير، وكشف لغطاء الصدى النقدي لهذا العالم الجديد بالدرس والبحث. وقد ألحقت بهذه المحاولة أهم النصوص النقدية التي تمكَّنت من حصرها وجمعها، والتي تبلغ ١٦ مقالة ظهرت في المجلات القاهرية والبيروتية خلال تلك الفترة، حتى أضع أمام الباحثين مادة - لا غنى عنها - في دراسة العالم المحفوظي الشاب.

